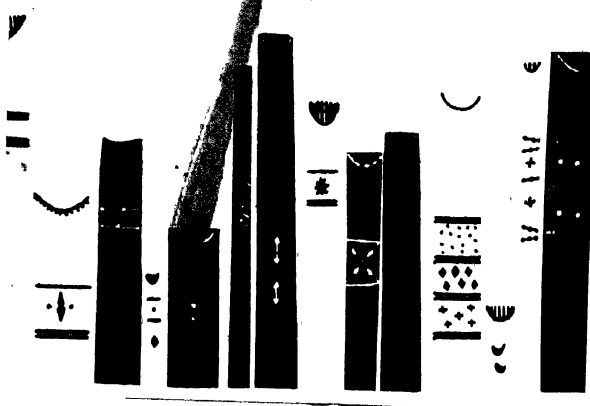


780.9 A23h v.2 62-25644

reference collection book



kansas city
public library
kansas city,
missouri



ADLER / HANDBUCH DER MUSIKGESCHICHTE

HANDBUCH
DER
MUSIKGESCHICHTE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN

HERAUSGEGEBEN VON

GUIDO ADLER

MIT VIELEN NOTENBEISPIELEN
UND ABBILDUNGEN ZUR GESCHICHTE DER NOTENSCHRIFT,
DER MUSIKINSTRUMENTE, DER OPERNDARSTELLUNG
UND MIT WIEDERGABEN VON AUTOGRAPHEN

UNVERÄNDERTER NACHDRUCK DER ZWEITEN, VOLLSTÄNDIG
DURCHGESEHENEN UND STARK ERGÄNZTEN AUFLAGE

ZWEITER TEIL

VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER, TUTZING 1961

ZWEITER TEIL

MIT 15 ABBILDUNGEN UND 83 NOTENBEISPIELEN

© 1961 BY VERLAG HANS SCHNEIDER, TUTZING

DRUCK: JOSEF DESCHLER, MÜNCHEN 5

DRITTE STILPERIODE

Reference

(Fortsetzung)

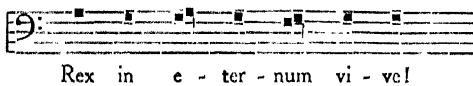
DIE FRANZÖSISCHE OPER BIS 1750

Als Grundlagen der Operngeschichte treten in Frankreich ähnliche Erscheinungen hervor wie in Italien. Die geistlichen Schauspiele finden sich derart stark und früh entwickelt vor, daß die Franzosen ihre Entstehung lange als besonderes Nationalverdienst buchten. Heute weiß man, daß auch die französischen Anfänge stilistisch auf die St. Galler Tropen- und Sequenzkunst zurückgehen. Die Musik läuft durchwegs durch das ganze Spiel, wie ein Blick in de Coussemakers Sammlung liturgischer Dramen zeigt. Das dramatisch großartigste Beispiel darin ist das Schuldrama „Daniel“ aus Beauvais (ca. 1140), das in zwei Teilen Belsazars Ende und die Prüfung in der Löwengrube behandelt. Die Musik verwendet zahlreiche Strophenformen, besonders in den Aufzügen (Conductus), z. B.

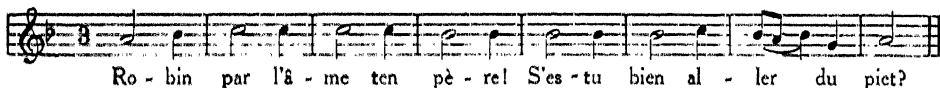
Conductus referentium vasa ante Danielelem



Das ganze Stück durchzieht eine stehende Tonformel für den Gruß vor dem König.



Das Nikolausspiel vom Sohn Getrons verwendet nur einige wenige Melodien, die schablonenhaft an die einzelnen Figuren gebunden sind, die Erweckung des Lazarus wird gar durchlaufend über eine einzige stehende Strophe abgesungen. Die großen Volkskomödien der Eselsfeste, Karnevalsfeiern wie die Mère-folies in Dijon, Moralitäten und andere Veranstaltungen sind gleichfalls von Musik getragen, Trouvères und Troubadours bilden die weltliche Komödie mit reichen Liedeinlagen, sowie halbdramatische Komödienszenen (Jeux parties) aus, erhalten sind von Adam de la Halle, dem „Schelm von Arras“ (ca. 1240—1287) zwei Liederspiele, doch handelt es sich hier um letzte Glieder einer reich gepflegten Kunstgattung. Zum „Jeu Adam“ (Arras, ca. 1262) fehlen Noten, vollständiger ist das Bild des „Jeu de Robin et Marion“ (Neapel, 1285) bezüglich der Musik überliefert. Zu diesem Schäferspiel gehören 28 Liedmelodien, die doch wohl nicht alles darstellen dürften, was wirklich gesungen wurde; die ersten zwei Szenen beanspruchen schon fast alle Lieder für sich, im ganzen langen übrigen Stück sind nur mehr ganz wenige Sätzchen eingestreut, darunter eines, das von allen Personen gesungen wird. Die Melodien gehören als Strophenlieder und Dialogteile solcher zueinander, so daß nur 15 verschiedene, teils ganz kurze Weisen oder Refrains zu unterscheiden sind. Eine Tanzmelodie läuft so eindringlich achtmal abwechselnd zwischen dem Schäferpaar hin und her.



Diese Lieder sind aber nicht etwa von Adam komponiert, sondern es ist Text und Musik älterer Volkslieder übernommen, z. B. der Jodler



Gesprochener Versdialog verbindet sie.

Mit Musik und Tanz durchsetzt waren dann vom 14. Jahrhundert an Mummereien und Aufzüge bei festlichen Gelagen der Höfe von Frankreich und Burgund (*Entremets*), sowie die gern ins Allegorische und Romantische gewendeten Einleitungen zu den Turnieren (*cartels, défis, caroussels*). Alle diese Veranstaltungen aber wurden durch die großen italienischen Hof- festlichkeiten, die *canti* und *trionfi*, beeinflusst, bei denen alle Künste sich virtuos vereinigten. Besonders gut sind wir von den grandiosen Festen des Jahres 1454 am burgundischen Hof durch Olivier de la Marche unterrichtet, wobei die Musik mehrfach genau beschrieben ist, so gelegentlich des Fasanengelübdes.

Von 1550 an wurde die gesungene Maskerade in Frankreich besonders beliebt, die ersten Dichter der Nation beteiligten sich daran, Ronsard, Jodelle u. a. Ein Mitglied der *Pléiade*, der Dichter und Musiker J. A. Baïf, begründete 1570 mit dem Musiker Thibaut de Courville in Paris eine *Académie de musique et de poesie* mit ähnlichen Absichten, wie die der späteren Florentiner *Cammerata* waren: Vereinigung von Musik und Dichtkunst, Erneuerung des Theaters nach der Antike. Auch der Bühnentanz gehörte in dieses Reformprogramm, er hatte an Katharina von Medici eine machtvolle Förderin. Diese Fürstin suchte alle Pracht der Hofhaltung im Stil der Florentiner Heimat für ihre politischen Zwecke zu entfalten. Der italienische Einfluß in Kunstdingen wuchs unter ihr, 1548 wird in Lyon Bibbienas „*Calandra*“ mit großen Intermedien von den *Messieurs des Nations* aufgeführt, 1550 stellt man in Rouen beim Einzug Henrys II. nach italienischem Muster den pythischen Kampf Apollos mit Musik dar. Als Heinrich II. bei einem Turnier tödlich verunglückte, löste das Ballett die ritterlichen Kampfspiele als Nationalvergnügen ab. Die Religionskriege sind von Balletten eingeführt und begleitet. Vier Tage vor der Bartholomäusnacht gab man in den Tuileries ein großes gesungenes Ballett, wobei das Paradies gegen irrende Ritter, die vergeblich Einlaß begehren (die Hugenotten), verteidigt ist. Die Ketzer werden in die Hölle gestürzt. 1573 folgte das berühmte polnische Ballett, an dem Roland von Lassus beteiligt war, gelegentlich des Abschieds des zum polnischen Königerhobenen Herzogs von Anjou. Geleitet wurde diese Festlichkeit schon von dem Piemontesen Baltagerini, genannt Balthasar de Beaujoyeulx, der seit 1555 als Violinspieler in Frankreich weilte und 1567 Kammerdiener und Ballettregisseur bei Katharina von Medici geworden war.

Dieser Mann nimmt das Verdienst für sich in Anspruch, Plan und Leitgedanken zu dem Hauptwerk des Ballet de Cour ersonnen und angeregt zu haben, zum „*Ballet comique de la Royné*“, das an Stelle der früheren skizzenhaften Maskeraden ein dramatisch einheitliches handlungsreiches Ganzes setzte und alle Theaterkünste großzügig und schon durchaus opernhaf zusammenfaßte. An der Ausführung sind viele Hände beteiligt. Die ersten Dichter und Musiker des Hofes waren allerdings anderweitig beschäftigt, die Handlung ist der *Circe* des Agrippa d'Aubigné entlehnt, die Verse lieferte der Almosenier des Königs, Sieur de la Chesnaye, die Musik dessen Lehrer Lambert de Beaulieu, genannt Arion de France, und Jacques Salmon,



Abb. 73. „Le Ballet Comique de la Roynie,“

Darstellung des Saals, Szenenbild nach einem zeitgenössischen Stich des Textbuches, Paris 1582.
Im Hintergrund Circes Zaubergarten, links vorne die „goldene Wolke“, rechts die Laube Pans.

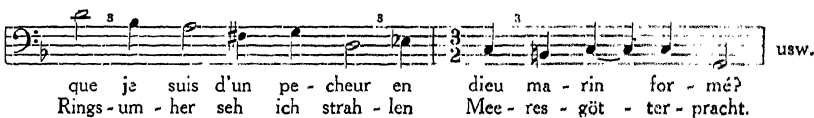
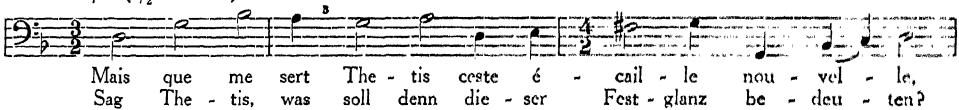
die der beiden Ballette wohl Baltagerini selbst, die Ausstattung besorgte Jacques Patin. Die Aufführung fand statt am 15. Oktober 1581 im Louvre, als Höhepunkt der mehrwöchigen Vermählungsfestlichkeiten der Stiefschwester Heinrichs III. mit dessen Günstling, dem Herzog von Joyeuse. Königin Luise wirkte als Najade, der König im großen Ballett mit. Circes Zaubergarten war mit allerhand Tieren bevölkert, prächtige Aufzüge rollten als Intermedien durch den Saal, auf Flugmaschinen eilten die Götter zum Kampf gegen die Zauberin herbei, in der „Voute dorée“ ahmten zehn verschiedene „Concerts de musique“ die Sphärenmusik nach, auch die Laube Pans ertönte von Gesang und Positiven. Gesprochene Deklamation eröffnete nach einer Instrumentaleinleitung, sie wechselt auch später mit Musik und Tanz. Die dramatisch belebte Handlung, der nur die steten lakaienhaften Huldigungen an den Hof abträglich sind, zerfällt in zwei, durch Ballette geschlossene Teile; die zehn Musikstücke, abgesehen von den beiden langen Balletten, sind zumeist fünfstimmige Chorsätze, die durchwegs Strophenform haben und vorwiegend dialogieren, gern mit Echowirkungen, daneben stehen zwei monodische Solosänge, einstimmig und ohne Baß notiert, nämlich

Jupiter (herabfliegend) ($\frac{1}{2}$ verkürzt)



Das wird zur Laute gesungen, ein ebenso behandelter Wechselgesang (Rezitativ) geht voran.

Glauque ($\frac{1}{2}$ verkürzt)



Diese Ballettkomödie blieb in Frankreich eine Ausnahmerscheinung, denn wenn sich auch das Ballet de Cour als Lieblingsform dauernd behauptete, so tauchen doch großzügigere Versuche erst dreißig Jahre später, und auch da nur vereinzelt und in engen zeitlichen Grenzen wieder auf. Unter Henry IV. und Lully herrschen kleinere und meist komische Ballette vor (Ballettmaskeraden), bizarre Kostüme sind beliebt, Türken, Chinesen, Janitscharen; hauptsächlich das Auge will erfreut sein. Zu den Entrées wird es üblich, Gedichte auf fliegenden Blättern zu verteilen, so daß das Ballett die „Vers“, die „Entrées“ und die „Récits“ umfaßt. Letztere wurden gesprochen oder gesungen. Von 1605 an verschwindet das gesprochene Récit im königlichen Ballett, während es sich in der Provinz erhält. Diese Neigung zur Musik, die bald darauf immer entschiedener zur Geltung kommt, scheint mit dem Aufenthalt Rinuccinis und Caccinis am französischen Hofe zusammenzuhängen, an der Florentiner Musiktragödie ging man bezeichnender-

weise, trotz der persönlichen Beziehungen achtlos vorbei. Hingegen bildete Rinuccini die Eindrücke des Pariser Hofballetts in Italien nach, zuerst im „Ballo delle Ingrate“, worin aber natürlich der gesprochene Vortrag aufgegeben ist. Für die italienische Ausstattungskunst hatte man in Paris mehr Anteil als für die musikdramatischen Bestrebungen, die Brüder Francini machten als Theaterarchitekten Karriere, sie sind bei den großen romantischen Ausstattungsballetten unter Ludwig XIII. tätig. Die Musik tritt nun 1610—1620 stärker hervor, sie wird auch vor dramatische Aufgaben gestellt, so im „Ballet d'Alcina“ (1610), im „Ballet des Argonautes“ (1614), dem „Ballet de la délivrance de Renault“ (1617), dem „Ballet de Tancrède en la forest enchantée“ (1619). Prunières Rekonstruktion des Renault-Balletts zeigt, daß sich die Musik in kleinen Formen hält, ein fünfstimmiger Chor eröffnet, später folgen weitere Chöre, darunter ein Chordialog (Einsiedler und Soldaten), einige Solostücke — Rolland hat eines nachgetragen —, viele Tanzstücke. Unter den Gesangsnummern sind mehrere Strophenformen, einiges hat einen Anflug von dramatischer Kraft, das rührt von Pierre Guedron her, daneben wirken von Musikern noch Antoine Boesset und Gabriele Bataille mit, in der Tanzmusik Belleville, auch an der Dichtung sind mehrere Autoren beteiligt, das große Konzert gegen Ende erwähnt 92 Sänger und 45 Instrumente. Ähnlich kompiliert waren alle Hofballette, auch Ludwig XIII. komponierte Ballettarien, das „Ballet de Merlaison“ 1635 sogar hauptsächlich selbst. Die Tanzstücke wurden vom Ballettmeister beigesteuert, z. B. in der Zeit 1587—1617 von Chevallier. Nach 1620 sank das Ballet de cour wieder zu einfachen Unterhaltungsstücken herab, die Ausstattung trat ganz in den Vordergrund, Tanzszenen reihten sich ohne höhere dramatische Zwecke aneinander (Ballet à entrées), unter dem Duc de Nemour, der die Ballette leitete, verfiel die Gattung ins Spielerische (Bouffonneries, Boutades). Gefällige Musik lieferten Boesset, Vincent u. a. Die Texte der Hofballette sind in der Ausgabe von Lacroix zugänglich, die Musik erhielt sich nur in Auswahl, die Sammlung von Michel Henry gilt als verloren, auch die Sammlung Philidor, die die Tanzmusik überliefert, hat starke Lücken, von ursprünglich 59 Bänden sind nicht weniger als 26 in Verlust geraten. Immerhin wäre es an der Zeit, hier durch Neudrucke den Blick zu öffnen, insbesondere für Lullys Jugendwerke.

Das Hofballett kam unter Ludwig XIV. zu besonderer Blüte, in seinen ersten Regierungsjahren wird aber Paris unter Anna von Österreich und Mazarin zunächst endlich mit der italienischen Oper bekannt, allerdings in Mischformen mit dem herrschenden Lokalgeschmack. Mazarins standhaftes Eintreten für die Venezianer und die römische Oper blieb allerdings erfolglos, sie hat viel Widerspruch entfacht, aber das französische Theater stark beeinflußt und dem französischen Musikdrama den Boden bereitet. Die erste italienische Oper in Paris war nach Prunières eine Musikkomödie des Römers M. Marazzoli im Karneval 1645, ein halbes Jahr darauf folgte Sacrat's „La Finta Pazza“ (Text von Strozzi), ein italienisches Repertoirestück (Venedig 1641, Piacenza 1644, Bologna 1647): über den beliebten Opernstoff des weiblich verkleideten Achilles in Scyrus. Vollen Beifall fanden in Paris nur die Inszenierungskünste des berühmten J. Torelli, der das Textbuch dieser Festa Teatrale mit Kupfern herausgab. Der Kastratengesang wurde abgelehnt. Das Textbuch besagt, daß mancherlei gesprochen vorgetragen wurde, die Ballette Balbis sind darin nicht erwähnt, denn sie wurden eigens gedruckt; daß sie auffallend zirkusartig waren, ist mit Rücksicht auf das Königskind zu deuten. 1646 wurde noch Cavallis „Egisto“ gegeben, 1647 folgte Luigi Rossis „Orfeo“ (Text von Francesco Buti), den der Komponist eigens für Paris schrieb und zwar ähnlich wie Monteverdi seinen „Orfeo“

am Totenbett der Gattin. Trotz des großen Widerstands, dem das Werk wegen seines schwachen Textes bei den Franzosen begegnete, hat es starke Nachwirkung erzielt. Textlich bot sich für Quinault später manches brauchbare Theaterrequisit darin, die Musik kam mit ihrer Bevorzugung der weichen, elegischen Seiten dem Nationalempfinden sehr entgegen. Sie ist stilistisch an die von Monteverdis „Il Ritorno d'Ulisse“ ausgehende Liedoper angeschlossen und weist in der musikalischen Behandlung starke Ähnlichkeiten mit Giuseppe Zamponis „Ulisse nell'isola di Circe“ auf, der ersten Oper, die 1650 in Brüssel gegeben wurde. Das Rezitativ tritt zurück, hingegen ist auf Ensemblestellen viel Sorgfalt verwendet: Die Liedarie hält den Vordergrund, Refrainbindungen, kleine Da Capi, Strophenformen, Basso ostinato, zweiteilige Arien stehen nebeneinander. In vollstimmiger Begleitung greift das Orchester ein, die komischen Episoden zeigen musikalischen Witz. Auch bedeutende Reste der römischen Choroper fallen auf, insbesondere im Prolog, wo der Chor dreifach geteilt ist. Die Ballette, die diese Oper wieder reich umrankten, waren wohl von einem Franzosen vertont. Rossi übersiedelte ganz von Rom nach Frankreich, wo er 1653 starb. Mit dem „Orfeo“ endet der erste italienische Opernvorstoß in Paris. Im Gefolge hatte er mehrere Tragödien mit reichem Musik- und Maschinenschmuck, darunter Corneilles „Andromeda“ 1650, mit Musik von Dassoucy. 1653 reihte sich ein zweiter Versuch mit der italienischen Oper an, Carlo Caprolis „Le Nozze di Peleo e di Teti“ (Text von Buti) mußte wieder große Zugeständnisse an das Ballett machen, Buti hat sie mit einem Ballet de Cour verquickt, zu dem Benserade die Verse schrieb. Dem Dichter Isaac de Benserade verdankte das Ballet de Cour die neue Blüte als literarische Gattung, die unter dem Eindruck der italienischen Oper mit seinem Erstling „Cassandra“ (1651) anhebt, worin Ludwig XIV. zum erstenmal tanzte. In der Musik taten sich Louis Molier, J. B. Boesset, Jean Cambefort u. a. hervor, auch Michel Lambert, der spätere Schwiegervater Lullys, vor allem Lully selbst, der bald alle Vorgänger verdrängte.

Jean Baptiste Lully (1632—1687), der 1646 als Knabe nach Frankreich gekommen war, betrat 1653 im „Ballet de la nuit“ die Bühne, dem ersten großen Schauballett nach Muster der italienischen Vorstellungen, er tanzte und spielte an der Seite des Königs, bald fügte er auch italienische Gesangseinlagen in die Hofballette ein, von 1657—1671 schrieb er dann etwa 30 Ballette, von denen aber kein einziges noch veröffentlicht ist. Die Musik versorgt er nun vorwiegend oder ganz allein. Der klassische Vertreter der französischen Musiktragödie begann also — eine Ausnahmserscheinung — in burlesken Szenen, und zwar als Schauspieler, Tänzer und Komponist. Prunières hat einen travestierenden Dialog zwischen der französischen und italienischen Musik aus dem „Ballet de la raillerie“ (1659) und einen „Récit des preneurs de Tabac“ aus dem „Ballet de l'impatience“ (1661) mitgeteilt, besonders berühmt war später die türkische Zeremonie aus dem „Bourgeois gentilhomme“ (1670), wobei Lully zu einer Zeit wieder ins Italienische verfiel, wo er das Französische schon ganz voranstellte und sich um einen französischen Buffostil bemühte. Das „Ballet d'Alcidiane“ (1658) ist bereits mit der bekannten Ouvertürenform Lullys eröffnet, während die früheren Hofballette mit einfachen Tanzsätzen eingeleitet waren. Der Ausdruck Ouvertüre ist da bis etwa 1640 zurück zu verfolgen. Das Ansehen Lullys wird rasch gefestigt, 1660 wirkt er bei der Hochzeit Ludwigs mit Maria Theresie von Österreich neben Cavalli. Dieser Großmeister kommt persönlich nach Paris, um seinen berühmten „Serse“ herauszubringen, 1662 schreibt er eine eigene Oper für Paris („L'Ercole amante“). Es war das der dritte und letzte Versuch, die italienische Oper in Frankreich einzubürgern, er endete mit dem vollen

Triumph der französischen Musik; Mazarin starb darüber (1661). Der „Serse“ hatte wieder starke Eingriffe zu erleiden, wesentliche Bestandteile bei der Aufführung, die nicht Torelli, sondern schon Vigarani ausstattete, waren die Ballette Lullys, der auch eine große französische Ouvertüre beistellte und wohl den Prolog komponierte. Der „Ercole a mante“ ist von Fr. Buti wieder im Stil der für Paris so bezeichnenden Mischung zwischen Oper und Ballet de Cour verfaßt, an der Buti selbst besonderen Anteil hat. Sie wird 1661 als Neuerung in Florenz aufgegriffen („Ercole in Tebe“), in Brüssel ist eine ähnliche Verquickung schon 1650 beim „Ulisse“ zu beobachten (mit dem „Ballet du monde“). Ihre Ausgestaltung wird für das Verständnis der Rolle des Balletts in Lullys Tragödien von entscheidender Bedeutung. Auch in der Verteilung von Duetten, Trios und Chorstellen hat Buti für Quinault Muster geboten, während Lully wieder in Cavallis Musik bleibende Eindrücke empfangen hat, besonders in Rezitativ, Ensemble und Chor. Der Prolog insbesondere, die selbständigen Prologe „Orfeos“ und der „Nozze di Teti“ überbietend, war die großartigste Chorleistung Cavallis. Aber auch die Maschinentragödien, die im Schatten der italienischen Oper hervorsprossen, insbesondere die von Boyer, lieferten Muster zum Lullyschen Prolog. Die Musik spielte in diesen Dramen eine große Rolle und war mit den Stücken organisch verwachsen, so daß man sie Opern ohne Rezitativ, das Théâtre du Marais aber Wiege der Académie de Musique genannt hat.

Das Ballet de Cour erlebt auch nach Cavallis Opern wieder neuen Aufschwung, seit 1661 setzen Molières Pläne einer Verschmelzung von Komödie, Musik und Tanz ein, die aus der Not eines eingeschränkten Personalstands die Tugend des genialen Formgedankens der Comédie-ballets zu schöpfen wußten, von 1664 an arbeiten die beiden großen Baptiste miteinander („Le Mariage forcé“, 1664, „La Princesse d'Elide“, 1664, „L'Amour médecin“, 1665). Musik und Tanz war aber doch nur Aufputz der Komödie, die ganz gesungenen und getanzten Pastoral- oder Buffoszenen waren nur eingefügt und wurden von getrenntem Personal bestritten. Lully hatte da Gelegenheit, seine Vorliebe fürs Ensemble zu betätigen. Auch Benserade spannte seine Kräfte an, so im „Ballet des arts“ (1663) oder dem „Ballet de la naissance de Venus“ (1665). Nebeneinander traten beide Rivalen, Benserade und Molière, im „Ballet des Muses“ (1666) vor den König. Dieses Ballett bestand aus einem Prolog — Dialog zwischen la Mémoire und den 9 Musen — und 14 Entrées, zumeist von Benserade gedichtet. Es sind Szenen zwischen Sternen und Planeten, Pyramus und Thisbe, ein Kampf zwischen Alexander und Porus, ein Auftreten des Orpheus, den Lully darstellte — er spielte ein Violinkonzert, ein Récit hatte er auch zu sprechen —, ein Wettstreit zwischen Pieriden und Musen u. a. m. Dazwischen waren kleine Komödien eingeschaltet, die „Pastorale comique“ von Molière, zu der nur die Gesangstexte erhalten sind, „Les poëtes“ von einem unbekannten Autor, mit einer Mascarade espagnole, und, 1667 zugefügt, „Le Sicilien“ von Molière, in einer der späteren komischen Oper nahestehenden Form mit gesprochenem Dialog. Benserade zog sich 1669 zurück („Ballet de Flore“), Molière schrieb zwar noch einige Hauptwerke („M. de Porceaugnac“, 1669, „Les amants magnifiques“, 1670, „Le bourgeois gentilhomme“, 1670), auch das Comédie-ballet aber mußte der Musiktragödie weichen, die das Ballett in sich aufzog. Molières letzte Arbeit mit Lully war „Psyche“, 1671, unter Teilnahme P. Corneilles, sie wurde 1678 dann in eine Musiktragödie umgegossen. Nach seinem Bruch mit Lully zog Molière Charpentier heran („Le Malade Imaginaire“). Ludwig XIV. trat vom Ballett zurück, er ließ 1681 das Ballet de Cour noch einmal aufleben, ohne aber selbst mitzutanzten („Le

trionphe de l'amour“ von Benserade und Quinault), erst damals wurden Tänzerinnen zugelassen. Das selbständige Ballett lebte nun nur mehr in Schulkollegien fort, insbesondere bei den Jesuiten, wo Tanzallegorien weitergepflegt wurden. 1720 gab es endlich unter Ludwig XV. vergebliche Wiederbelebungsversuche mit dem Ballet de cour.

Die italienische Oper hat aber in Paris nicht bloß auf das Ballet de cour und das gesprochene Drama bereichernd eingewirkt, sie hat auch geradezu französische Nachahmungen angeregt. Eine Reihe von französischen Pastoralen verdanken ihr die Entstehung. Bald nach dem „Orfeo“ schreibt Dassoucy die Comédie en musique: „Les Amours d'Apollon et de Daphné“, wobei er aber wieder gesprochenen Dialog benutzt, später folgen andere Versuche, die ganz in Musik gesetzt wurden, wie die Idylle „Le triomphe de l'Amour“ von Charles de Beys, Musik von Michel de la Guerre (1654), oder Camberts „La Muette ingrate“ (1658), kleine kantatenhafte Gebilde, deren Musik nicht erhalten ist. Im Zug dieser Bestrebungen liegt die vielgenannte „Pastorale d'Issy“ von Perrin und Cambert, die der Dichter selbstgefällig erste französische Musikpastorale nannte. Auch ihre Musik ist verloren, Perrin ließ (1660) mit Cambert eine Musikkomödie „Ariadne et Bacchus“ und mit Boesset eine Musiktragödie „La mort d'Adonis“ folgen, beide blieben unaufgeführt. Ein Jahrzehnt später, 1669, erlangte Perrin endlich das königliche Privileg, französische Opern aufzuführen, worauf er sich mit Cambert und zwei anderen Persönlichkeiten zur Begründung eines Opernunternehmens vereinigte, das 1671 mit der Pastorale „Pomone“, in fünf Akten und einem Prolog, eröffnet wurde. Von Camberts Musik sind wieder nur Bruchstücke erhalten (Prolog, erster Akt, fünf Szenen des zweiten), bei Ballard gedruckt; sie bleibt an Bedeutung hinter dem zurück, was Lully damals bereits an französischen Texten geleistet hatte, ist vielmehr davon beeinflusst. Schon textlich ist das Stück als zu breit angelegte Idylle mißglückt, die Musik teilt die Mängel an dramatischem Leben, höchstens das weiche Rezitativ des werbenden Autumne, das den Akt beschließt, hebt sich etwas ab. Chor und Ensemble tritt häufig hervor, beliebt sind Chansons, die vom Chor wiederholt werden, so ist gleich die erste Szene durch eine solche Wiederholung im Terzett artig geschlossen, auch im Innern formal geschickt und wirksam gruppiert, der Prolog, eine Dialogszene, wird thematisch an den Anfang der Ouvertüre angeschlossen, die Lullys Form verschmäh und eine vierteilige Kanzone verwendet. Lullys Ouvertüre war aber schon 1661 von Beauchamps übernommen worden. Vor dem ersten Akt folgt eine zweite, zweisätzliche Ouvertüre, während Lully an dieser Stelle meist die Anfangsouvertüre wiederholen läßt; dem Ballett ist in dieser Pastorale keine hervorragende Beteiligung vorbehalten. Die Notation zeigt den bei Lully schon früher üblichen Taktwechsel nach der Deklamation. Im Text der späteren Akte sind Theatereffekte, wie in der Drachenszene, herangezogen. Camberts Begabung läßt sich auch nach dem wieder allein erhaltenen ersten Akt der zweiten Pastorale „Les peines et les plaisirs de l'amour“, 1672, nicht höher bewerten, die Lullys Form nahestehende Ouvertüre greift am Schluß direkt zu Lullys pathetischem Sprachschatz. Den Text zu dieser Oper schrieb Gilbert, denn der Abenteurer Perrin saß in Schulhaft, sein Unternehmen krankte unheilbar an inneren Differenzen. So war es nur selbstverständlich, wenn die Leitung an den bewährten Theaterfachmann Lully überging, der Perrin sein Privileg abkaufte und die Académie Royale de Musique, wie sich die Pariser Oper nannte, alsbald zu unerhörtem Ansehen brachte. Im November 1671 war zu Versailles übrigens noch eine Pastorale „Diane et Endymion“ von Guichard und Sablières aufgeführt worden, deren Musik heute wieder fehlt.

Auch Lully eröffnete die königliche Musikakademie mit einer Pastorale — „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus“ —, einem aus wirksamen Hauptszenen seiner Ballettkomödien von Versailles, Chambord und St. Germain zusammengesetzten Gelegenheitsstück, 1673 setzte sich die Oper nach Molières Tod im königlichen Palais fest, und der Florentiner schrieb nun bis zu seinem vorzeitigen Tod alljährlich eine große Tragödie: 1673 „Cadmus et Hermione“, 1674 „Alceste“, 1675 „Thésée“, 1676 „Atys“, 1677 „Isis“, 1678 „Psyché“, 1679 „Bellérophon“, 1680 „Proserpine“, 1682 „Persée“, 1683 „Phaéton“, 1684 „Amadis“, 1685 „Roland“, 1686 „Armide“. Daneben stehen einige Ballette und Pastoralen: 1681 „Le Triomphe de l'Amour“, 1685 Racines „Idylle de Sceaux“ und „Le Temple de la Paix“, 1686 „Acis et Galathée“. Alle ließ der König bei Ballard gedruckt herausgeben. Lully wandte sich also von der Modegattung der Pastorale ab, die er schon 1667 gepflegt hatte, der auch sein letztes Werk galt, allerdings in neuer Auffassung, während er 1674 La Fontaines „Daphné“ zurückwies. Er suchte vielmehr sein Vorbild im französischen Nationaldrama Corneilles und Racines und er brachte die herrschenden ästhetischen Anschauungen seiner Umgebung, die einseitige Verstandesrichtung, den Rationalismus des Geschmacks im Musikdrama zu voller Auswirkung. Die Musik vermeidet absichtlich alles bloß sinnlich Schöne, sie hebt nur Wort und Dichtung, stellt daher das Drama als solches in den Vordergrund. Dieses folgt dem breiten Pathos der Sprechdramas, auch seiner ganzen Technik, der Teilung in fünf Akte, dem Vertrautensystem, dem Versbau (Alexandriner) u. a. Die Venezianer Einmischung komischer Partien wird nach der ersten Oper, Cadmus, wo sie aufgegriffen ist, vollständig beseitigt. Lullys Textdichter Quinault, von dem fast alle seine Opern textiert sind — mit Ausnahme von „Psyché“ und „Bellérophon“, die Thomas Corneille und Fontenelle dichteten, und „Acis et Galathée“, das Campistron schrieb —, war gezwungen, sich ganz Lullys Ideen anzupassen. Den Stoff wählte der König mit Lully, die Verse wurden von der Académie des belles lettres sorgsam überprüft, dann aber von Lully nach freiem Ermessen gehandhabt. Quinault mischte unter die Alexandriner nach Muster der Récits im Ballet de cour, auch nach italienischem Beispiel, kürzere lyrische Versmaße, besonders vierfüßige Jamben, Lully macht fast alle Jamben unkenntlich und gießt sie zumeist in Anapäste um. Die musikalische Deklamation hält sich dabei eingeständenermaßen an das Muster des Sprechtheaters, insbesondere an die Vortragskunst der berühmten Marie Desmares-Champmeslé, die von Lully geradezu studiert wurde; er schuf aber aus sich selbst heraus etwas durchaus Eigenartiges, was frühere Versuche Lamberts, Cambeforts u. a. im Air de cour und in Dialogen weit hinter sich ließ. Dieses realistisch deklamierende Rezitativ, dessen Streben nach Wahrheit des Ausdrucks schon in der Aufzeichnung, im häufigen Taktwechsel sich kundtut, dämpft gleichwohl Leidenschaften und Personen gleichmäßig ab und duldet weder gefühlsmäßige noch persönliche Akzente, schließt sich aber andererseits an die ältere Art der Durchdringung mit ariosem Vortrag an.

Alceste, 5. Akt, Admete

Je meurs, charmante Al - ce - ste, mon sort est as - sez doux, puis que je meurs pour vous.
Ich ster - be leicht, Al - ke - ste, und froh ist mir zu Mut, für dich geb' ich mein Blut.

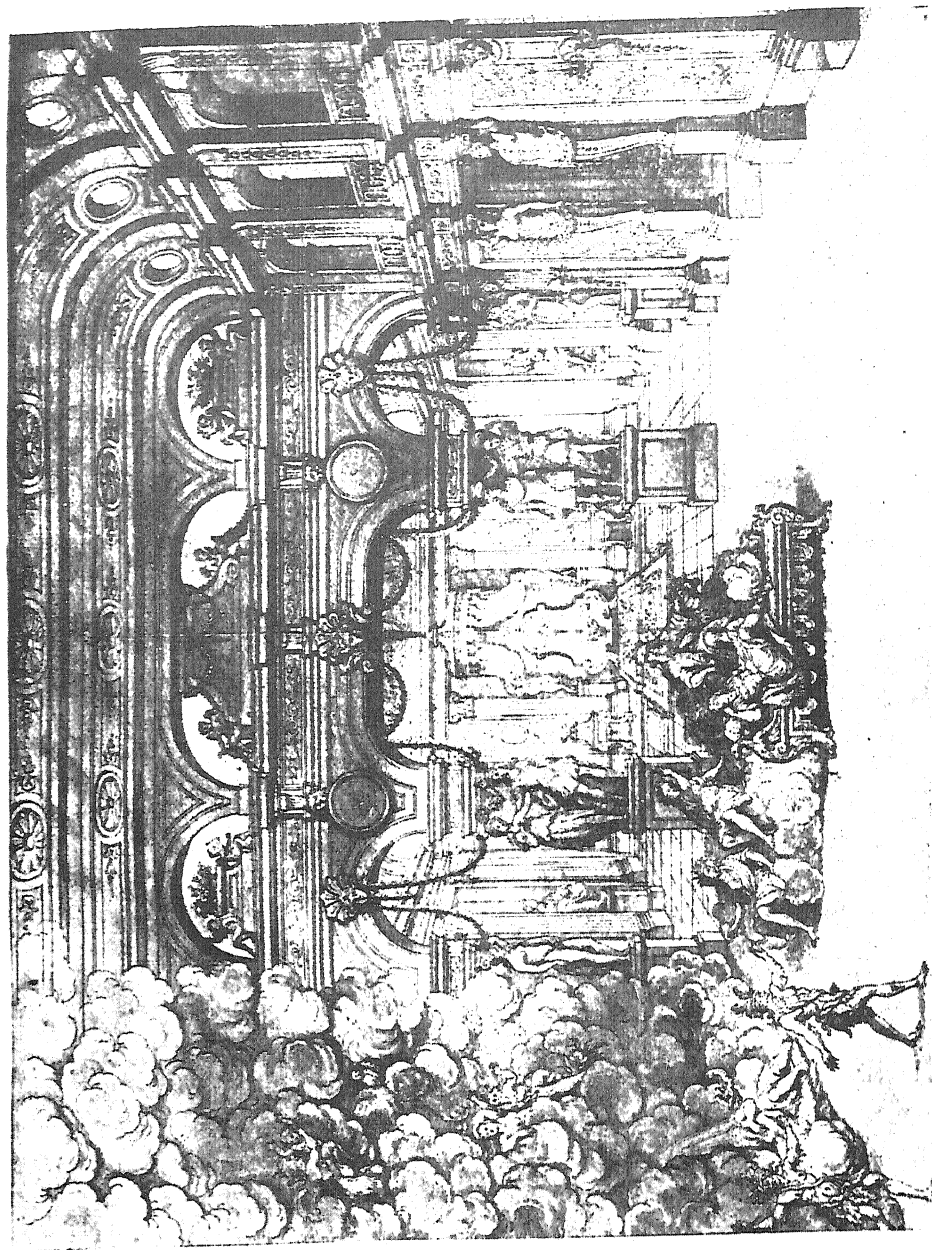


Abb. 74. Jean Baptiste Lully. Schlummerszene aus der Oper „Atys“, nach dem Entwurf von Bérain. Original im Besitz von Henry Prunières, Paris.

Alceste, 5. Akt, Admete

Quel - le dou - leur se - cre - te rend mon ame in - qui - e - te, et trou - ble, mon a -
Welch ein ge - hei - mes Ban - gen macht das Herz mir be - fan - gen und laßt ihm kei - ne

mour: Al - ce - ste voit en - core le jour, Mais c'est pour un au - tre qu'Ad - me - te.
Ruh: Al - ke - sten seh - net es sich zu, doch wann werd ich sie noch um - fan - gen!

Mit ausgesuchter Kunst sind Wiederholungen einzelner Partien und Refrainbindungen, auch von Szene zu Szene, eingeflochten, und Orchesterbegleitung beigezogen. Die Einheitlichkeit der Behandlung aber, die bis zur Einförmigkeit geht, hat ebensosehr Bewunderung wie Widerspruch erregt, sie verzichtet jedenfalls auf dramatische Charakterzeichnung. Hier tritt auch die Arie nicht in die Bresche, deren Ausbildung als größere Gesangsform den ästhetischen Anschauungen Lullys widersprach. Das Air hebt sich in der Regel kaum vom Rezitativ ab und bringt es nur zu einfachen kleinen Gebilden, ist zumeist zweiteilig, mit typischer Wiederholung des Anfangs (ausgeschrieben), daneben auch dreiteilig mit Da Capo, hat also einfache Liedformen, ohne melodisch und gesangstechnisch höhere Anforderungen zu stellen. Die Melodik schließt sich französischen Vordermännern an, weicht volkstümlichem Einschlag aber aus. Immerhin nähert sich mancher Gesang dem Vaudeville, wie umgekehrt das Vaudeville gern zu Lully griff. Koloraturen sind verpönt, schleichen sich aber doch bei Wortmalereien hier und da ein, nach dem Tod Lullys wurden auch seine Opern mit Gesangsverzierungen belebt. Selten ist die Rondoform in der Arie (z. B. Alceste III, Isis V), selten auch der ostinate Baß (z. B. Atys I, Szene 3 und 4, Persée II, Roland III). Freiere Formen, Ariosi und durchkomponierte Arien finden sich gelegentlich gern in bedeutungsvollen Monologen, wie insbesondere in dem berühmten Gesang Renauds (Armide II). Zumeist sind diese Monologe, die Brennpunkte der inneren musikalischen Dramatik, durchaus rezitativisch, mit Wiederholungen markanter Stellen, wie:

Thésée, 2. Akt, Médée

Dé - pit mor - tel, trans - port ja - loux, Je m'a - ban - donne à vous!
Es sei der Ei - fer - sucht, dem Neid mein Le - ben ganz ge - weih!

In den späteren Werken ist gern Orchesterbegleitung ausgebreitet, z. B. in Roland IV. Das Rezitativ wird auch von zweien oder vom Chor gesungen. Kleine Duettstellen oder Trios begegnen sehr häufig, viel öfter als in der Oper der Italiener, das Zusammensingen erfolgt aber regelmäßig Note

gegen Note. Große Bedeutung hat in Lullys Oper der Chor, seine Teilnahme geht über alles bisher dagewesene Maß hinaus. Lully knüpfte hier, wie in der allgemeinen Hochstellung von Wort und Dichtung, an das Florentiner Musikdrama an — Florenz war seine Heimat —, er lehnt sich aber zugleich an die Traditionen des Ballet de cour und an Butis Mischformen von Ballett und Oper an. Für eine zwingende äußere Theatralik ist die ganze Prachtentfaltung von Ballet de cour und Maschinenoper der Barberini aufgeboten, sie war für die nationale Musiktragödie ebenso wesentlich wie das Seelendrama selbst. Ballette, Aufzüge und großer Chor, getragen von verschwenderischer Beteiligung der szenischen Künste, — die Ausstattung besorgten Torelli, Vigarani, Errard, Rivani u. a. — geben den glänzenden Rahmen ab zu der einheitlich geführten Handlung, deren Grundgedanken — Ruhm und Liebe — sie mit großem Schaugepränge versinnlichen. Der romantische und dämonische Apparat schneidet aber auch tief in die innere Dramatik ein. Die mächtigen, ganz selbständigen Prologe zu Ehren des Königs, die jede Vorstellung einleiten, sind selbst kleinere Ballets de cour und auf glanzvolle Vereinigung aller Theaterkünste abgestimmt. In dieser Art sind sie in der italienischen Oper Seltenheit (z. B. in Cestis „Pomo d'oro“), Lully läßt hier das Pastorale hervortreten, wodurch sie sich von den kriegerischen, priesterlichen oder dämonischen Massenszenen der Oper selbst abheben. In typischen Refrainwendungen ist der Zusammenhang mit dem italienischen Opernprolog, der vom Strophenlied ausging, noch immer gewahrt.

Alceste, Prolog, Nympe der Seine

Le He - ros que j'at - tens, ne re - vien - dra - t'il pas?
Un - ser Held kehrt zu - rück, nach dem es uns ver - langt.

Die musikalische Satzarbeit des Chors ist dabei fast durchwegs homophon, die Form lied- oder tanzartig, gern in größeren Verhältnissen rondomäßig abgerundet. Die Ausarbeitung oblag zum großen Teil der musikalischen Kanzlei Lullys, der die Detailausführung überlassen blieb. Wir finden Frauen-, Männer-, Eechohöre, geteilte Chöre, Chöre hinter der Szene u. dgl. In den Tänzen und der sonstigen Instrumentalmusik wagt sich das rein Musikalische gewöhnlich am weitesten vor. Die Tänze wurden populär, die zahlreichen kleinen Ritornelle aber sind dramatisch von größter Bedeutung, zumal da von Lully ihre pantomimische Ausdeutung streng durchgearbeitet wurde. Sind sie so dramaturgisch deskriptiv gedacht, so stehen daneben viele Sätze rein äußerer Programmusik, neben Schlachtengemälden, Seestürmen, Erdbeben, Schmiedeszenen Bilder zarter Naturpoesie. Das Orchester ist mit vielen Feinheiten gehandhabt. Lullys Ouvertüre hat in Form und Ausdrucksgehalt lange Zeit nachgewirkt, die Sorgfalt in der Führung der Mittelstimmen wurde mustergültig, die großen Chaconnen und Passacailen der Ballette übten gleichfalls auf dem Theater und außerhalb desselben starken Einfluß aus, auch das Menuett kam durch Lully in Mode.

Lully herrschte 15 Jahre unumschränkt in der Königlichen Musikakademie, er war das erste Beispiel eines Theaterdiktators in der Operngeschichte, der alle Zweige der vielgliedrigen Opernorganisation unter einen eisernen Willen zwang, seine Persönlichkeit beherrscht aber

auch in der Folgezeit bis Gluck die französische Oper. Er hatte das Musikdrama dem französischen Zeitempfinden nahegebracht und eine gesungene Theaterkunstform festgelegt, die der gesprochenen klassischen Tragödie an die Seite trat, ja sie an Anziehungskraft überflügelte. Seine Bühnenwerke werden bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts aufgeführt, sie leben aber auch in der Opernproduktion Frankreichs bis auf Rameau fort. Seine Schule pflegt die lyrische Tragödie in fünf Akten und Prolog, dabei spielen die drei Söhne des Meisters eine untergeordnete Rolle, bedeutender wirken Colasse, Desmarets, Marais, Campra, Destouches. Quinaults Vorbild bleibt für dessen viel talentosere Nachfolger mustergültig. Griechische und römische Mythologie und Sage liefern vorwiegend den Stoff, der Übertritt Quinaults zur mittelalterlichen Heldengeschichte in seinen letzten Dichtungen findet seltener Nachahmung, seine Texte werden bis in die Revolutionszeit neu komponiert, sein großes Wort- und Schaugepränge wird nachgemacht, das einfache Schema der Handlung: Trennung zweier Liebender durch einen mächtigen Nebenbuhler, der gern durch Zauberkräfte gestützt ist, bleibt gewahrt. Der Situationsmusik ist schematisch Gelegenheit geboten, besonders der Schilderung von Gewitter und Sturm. Die ersten solchen Tempêtes sind in Colasses „Thetis et Pelée“ (1689), in Campras „Hesione“ (1700) und „Idoménée“ (1712), in Marais „Alcyone“ (1706) zu finden. Überhaupt werden musikalische Stimmungsbilder mit entfalteter Orchesterbegleitung besonders von Campra und Destouches sorgfältig entworfen, Naturgemälde, Schlummerszenen, die Schrecken der Unterwelt, Beschwörungen, Orakel und ähnliches eindringlich gestaltet. In all dem, wie im Formalen, ist Lully vorbildlich. Die Pastorale tritt gegenüber der Tragödie zurück („Issé“ von Destouches, 1697, u. a.), hingegen nimmt von Lullys „Fête de l'Amour“ eine Gegenströmung gegen die gleichförmige mythologische große Oper Ausgang, die das alte Ballet de cour ohne Tanz der Hofgesellschaft im Rahmen der Oper aufleben läßt und dem Opernballett in allen Gesellschaftskreisen, in Paris und in der Provinz, enormen Anhang gewinnt. Die dramatische Handlung wird zurückgedrängt, ihre Einheitlichkeit aufgegeben, jeder Akt selbständig gemacht, es besteht nur ein loser Zusammenhang allgemeinen Charakters, Musik und Tanz ist die Hauptsache, die Stoffe sind graziös, galant. Das „Ballet des Saisons“ von Pic und Colasse (1695), teilweise mit Musik von Lully, oder die Pastorale „La Naissance de Venus“ (1696) zeigen schon im Titel den Anschluß ans Hofballett. Pascal Colasse, Lullys Sekretär, wurde übrigens zeit lebens des Plagiats an Lully beschuldigt, er hat auch Lullys unvollendete Tragödie „Achille et Polyxène“ beendet. Besonders Beifall hatte mit aneinandergereihten Ballettszenen André Campra (1660–1744), der von der Kirchenmusik zur Oper überging. Sein erstes Werk, „L'Europe galante“ (1693), Text von Houdard de la Motte, das er unter dem Namen seines Bruders erscheinen ließ, war gleich ein schlagender Erfolg. Nach einem Prolog reihen sich Liebeszenen in vier Ländern aneinander; die Musik wird geschmeidiger und nimmt Anlehnung an italienische Art. Im Rezitativ fallen Parlandostellen auf, die Arie gewinnt größeres Ansehen und Ausdehnung, Da-Capo-Arien treten hervor. Breiter Raum ist dem Tanz gegönnt. Schon stofflich wird Italien herangezogen, noch mehr in späteren Karnevalsballetten, wie in „Carnaval de Venise“ (1699) und „Les Fêtes Véniennes“ (1710), Text von Danchet. Im erstgenannten treffen wir drei Kantaten nach der italienischen Mode, sowie eine italienische Sinfonie vor der eingeschalteten kleinen Oper „Orphée aux Enfers“, dann den Siziliano. Die venezianischen Feste vereinigten Prolog („Carnaval dans Venise“) und 3 bis 4 Entrées, die bei verschiedenen Aufführungen wechselten. So hat Campra nacheinander folgende Bilder komponiert: „Fêtes des Barqueroles“, „Les Sérénades et les

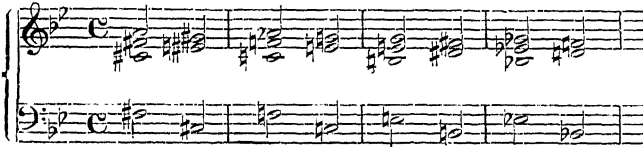
Joueurs“, „L'Amour Saltimbanque“, „La Fête marine“, „Le Bal ou le Maître à Danser“, „Les Devins de la place St. Marc“, „L'Opéra ou le Maître à chanter“, „Le Triomphe de la Folie.“ Auch aus anderen Opern wurden Prologe oder Einlagen eingemengt. Hier sind schon geradezu italienisch textierte Arien eingeschaltet — eine Koloraturarie im ausführlichen Wettstreit zwischen Gesangs- und Tanzmeister wird nach dem Hauptteil abgebrochen —, daneben zahlreiche Da-Capo- und Bravour-Arien mit französischem Text, auch mit Devise, einmal mit ausgeschriebenem Da Capo; häufig wird der Hauptteil der Arie nachträglich als Tanz wiederholt. Daneben stehen zweiteilige Airs und mehrere Rondoformen. Auch zwei Kantaten sind ausdrücklich bezeichnet. Hervorzuheben wäre noch ein belebender Zug im Rezitativ, den Rameau übernommen hat, nämlich das Ankündigen folgender Instrumentalmusik mit ihren ersten Takten (Annonce).

Bei der Verwendung italienischer Einlagen hatte Campra in Destouches einen Vorgänger, der 1704 in der Ballettkomödie „Le Carnaval et la Folie“ die berühmte Szene des Professeur de la Folie ganz in italienischer Sprache eingelegt hatte. André Destouches (1672—1769), Campras Schüler, der auch in „L'Europe galante“ mitarbeitete, ist in der Übergangszeit zu Rameau neben Campra die markanteste Erscheinung. Nach abenteuerlichen Lebensjahren, erst Jesuit, dann Soldat, kam er zur Musik und brachte insbesondere in die lyrischen Partien der französischen Oper einen frischeren Zug, wobei er gern reichere harmonische Mittel wählte. Die Form seiner Stimmungsmonologe entfaltet Lullys Anlagen zu ausgedehnteren Maßen, so gleich in seinem (1708 umgearbeiteten) Erstlingswerk „Issé“ (1697), wo die erste Szene Issés in ein Da Capo, die zweite rondoartig zusammengefaßt ist. Als Arienbegleitung fallen in dieser Oper Flöten und Violinen allein auf, was auch von Rameau übernommen ist. Die „Omphale“ (1701), deren Wiederholung 1752 den Buffonistenstreit veranlaßt hat, zieht neben dem Rondo zweimal den Basso ostinato in wichtigen Stimmungsmonologen heran, so im Lamento der Omphale. Auch das weist auf italienischen Einfluß hin. Damals setzten (1702) mit der Kampfschrift des Abbé Ragueneau für die italienische Oper, die Freneuse de la Vieuville (1704) als Anwalt der französischen Oper leidenschaftlich beantwortete, die ästhetischen Auseinandersetzungen über die französische Musiktragödie ein, deren literarische Fehde fast das ganze Jahrhundert andauerte und oft sehr stürmische Zusammenstöße verursachte. Nach Art der italienischen Pasticcios wurden von Campra die sogenannten „Fragmente“ in Mode gebracht, wobei zunächst Bruchstücke von Lully vereinigt waren (1702), dann in den „Fragments modernes ou Télémaque“ (1704) eine Reihe neuerer französischer Komponisten zusammengespant wurde. Diese Einführung behielt großen Beifall. Die gemeinsame Arbeit mehrerer Tonsetzer an einem Opernwerk war schon früher in Frankreich etwas Gewöhnliches, der Freundschaftsbund Rebel und Francoeur bescherte der Musikakademie später eine große Zahl von erfolgreichen Opern; die beiden standen auch gemeinsam 1751—1767 an der Spitze der Akademie. Vor und neben ihnen wirkten noch Charles Hubert Gervais, Colin de Blamont, Jean Mouret u. a. Entscheidenden Eindruck auf Rameau machte die biblische Oper „Jephté“ von Abbé Pellegrin und Montéclair (1732), schon im Stoff eine vereinzelte Erscheinung in Frankreich. Im folgenden Jahr trat Rameau mit der ersten Oper hervor.

Jean Philippe Rameau (1683—1764), die Hauptpersönlichkeit unter den von Geburt französischen Musikdramatikern, wandte sich erst fünfzigjährig der Oper zu, als seine theoretischen Arbeiten schon Ansehen genossen. Seit 1723 hatte ihn zwar sein Landsmann Piron an einem Vorstadttheater bei Komödienmusiken beschäftigt. 1727 trat er dann vergeblich an den berühm-

ten Librettisten Houdard de la Motte um ein Textbuch heran. 1732 begann Voltaire eine biblische Oper „Samson“ für ihn, die an der Musikakademie zurückgewiesen wurde. Von 1733 bis 1760 brachte Rameau etwa 25 Bühnenwerke zur Aufführung, begegnete anfangs starkem Widerspruch, wurde als Anhänger der italienischen Richtung heftig angefeindet, seit dem Buffonistenstreit aber als Nationalkomponist gefeiert und neben Lully gestellt. Seine Werke umfassen fünf lyrische Tragödien, nämlich seinen Erstling „Hippolyte et Aricie“ (1733), nach Racines Phédre, „Castor et Pollux“ (1737), „Dardanus“ (1739), „Zoroastre“ (1749) und „Abaris ou les Boréades“ (unaufgeführt). Nach Lullys Schema bestehen sie aus Prolog und fünf Akten, doch hat der „Zoroastre“ den Prolog aufgegeben. Der Text ist immer für Rameau Nebensache, mehr noch in den Ballettopern und Pastoralen, seine Librettisten sind unbedeutend (Pellegrin, Gentil Bernard, Cahuzac u. a.), die Divertissements überwuchern, die Schaulust wird reichlich bedacht. An dramatischer Einheitlichkeit sind Lully und Quinault überlegen, doch ist die musikalische Gestaltung nun sehr bereichert, die dramatische Spannkraft einzelner Höhepunkte eine unmittelbar packende und ganz gewaltige, die technischen Mittel werden sehr gesteigert aufgeboten, der Orchesterapparat ist glänzend gehandhabt, das Formengerüst erweitert, Kontrapunkt und besonders Harmonie großzügig ausgebreitet. Die freie harmonische Gebahrung trug, etwa gleich im Parzentrio der ersten Oper,

Schema



manchen Tadel ein („Destillateur barocker Akkorde“). Im allgemeinen gilt immer noch Lullys Stilmuster weiter; so für die Ouvertüre, die wieder nach dem Prolog wiederholt wird. Später löst Rameau das Schema durch freiere Mischgebilde mit der italienischen Symphonie ab, in „La Princesse de Navarre“ und im „Zoroastre“. Der Hang der Franzosen zur Programmusik führt zu mehreren Programouvertüren, die das Chaos schildern oder einen Titanenkampf, ein Feuerwerk, oder wo den Klagen über Volksunterdrückung ein Gemälde glücklicher Zeiten gegenübersteht (Zoroastre). Auch sonst huldigt das Orchester gern deskriptiven Neigungen, sowohl in selbständigen Sätzen als auch bei der Untermalung von Rezitativ und Chorstellen. Das Herabgleiten der Gottheiten (Descente), Ungewitter und Donnerschläge (Tonnerre, Orage, Tempête), der Kampf mit Ungeheuern in „Hippolyte“ und in „Dardanus“, das Erdbeben und der Vulkanausbruch in „Les Indes galantes“ u. a. m., sind symphonisch breit ausgespannen, auch werden die Akte regelmäßig von ausdrucksstarken Ritornellen eingeleitet, z. B.

Zoroastre, Anfang des 3. Akts. Chor hinter den Kulissen

Lent Fl. Dieux!
doux Dieux O usw.
Gott!

Die Ritornelle sind gern fugiert gearbeitet, wie in den „Indes galantes“. Ein Hauptgewicht legte Rameau auf die Tanzstücke, die er auch selbständig zu „Concerts“ für Klavier einrichtete; sie sind mit Gesangspartien durchsetzt und öfters zu größeren Einheiten verbunden. Hier zeigt sich große Anmut, z. B.

Zoroastre, 1. Akt, Chœur gracieux



Am Abschluß der Werke werden weite Chaconnen gespannt. Der Chor hat große Aufgaben zu bewältigen, ganze Szenen sind von massiven Chören getragen, von denen sich nicht selten Solostimmen oder Soloensembles loslösen, wie in der Szene der Hohenpriesterin in „Hippolyte“, im Unterweltsakt von „Castor“, in Finalesätzen von „Platée“ oder „Zoroastre“. Trios und Duette sind verhältnismäßig häufig, Quartettstellen seltener. Die Monologe halten sich manchmal noch ganz an Lully, mit Refrainbindung („Hippolyte“ IV₁) oder Abrundung des Rezitatifs durch ein knappes Air („Zoroastre“ V zweimal), als Soloformen stehen neben vielen kurzen Aires und dem seltenen Rondo („Castor“ IV) auch stets Da-Capo-Arien, und zwar gern größere Formen mit zweiteiligem Hauptsatz und Koloraturen, z. B.

Zoroastre, 2. Akt

Gai, un peu pointé

Ai-mez
Eu-re

Str. (f) doux

vous ai-mez vous sans ces-se l'a-mour va lan-cer tous ses traits.
Lie-be sei oh-ne Gren-zen, ge-horcht ih-rer sanf-ten Ge-walt.

u. s. f.

Gelegentlich findet sich auch eine Dal-Segno-Arie wie in „Les Indes galantes“, wo auch eine zweisätzige Arie auftaucht. Unter den Ballettopern ist Rameaus größter Versuch Fuzeliers „Les Indes galantes“ (1735), bestehend aus Prolog und drei Akten, zu denen später ein vierter kam, wobei jeder in einem anderen exotischen Landstrich spielt („Le turc généreux“, „Les Incas de Pérou“,

„Fêtes Persanes“, „Les Sauvages“). Die musikalische Szenenführung ist auch da reichhaltig und weitgreifend. Als komische Oper sei schließlich noch die „Platée“ von 1745 hervor- gehoben, deren frische Ouvertüre von allerlei Naturlauten wiederhallt; ihr Einleitungsteil kehrt dann notengetreu im 2. Akt beim Einzug der Narrheit wieder. Die Geschichte der gefoppten Nymphe ist auch sonst von Tierstimmen begleitet (Eselsgeschrei, Froschquartett- satz „Quoi, quoi“ u. a.).

In Rameaus Lebzeiten fällt das Anwachsen der komischen Oper, vor der die ernste Oper und die Ballettoper rasch weichen mußten. Mit Reprisen, Fragmenten, Festen und Pastoralen fristet die Musikakademie eine dürrtige Zeit bis zum Auftreten Glucks, von Komponisten kommen be- sonders in Betracht Dauvergne und der Violinist Mondonville, dessen „Titon et l'Aurore“ von 1753 der italienischen Melodienfreude besonders nachstrebt. Die große Oper lebt erst durch Gluck wieder auf.

Literatur

G. de Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France*. Paris 1735 (3. Bd.). — G. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*. Paris 1873. — J. B. Durey de Noinville, *Histoire de l'Académie Royale de Musique en France*. Paris 1754. — K. Dulle, A. Destouches, *Diss.* Leipzig 1909. — J. Ecorcheville, *De Lully à Rameau*. Paris 1906. — V. Fournel, *Les contemporains de Molière*. Paris 1875. (Im 2. Bd. *Histoire du ballet de cour*.) — R. Haas, *Zamponis Ulisse*, Z. f. M. III.; *Die Musik des Barocks*. Potsdam 1928. — P. Lacroix, *Ballets et mas- carades de Cour*. Genève 1868, 3 Bde. — L. Laloy, *Rameau*. Paris 1908. — L. de la Laurencie, *Lully*. Paris 1911; *Rameau*. Paris 1908; *Les Rebels*, S. I. M. G. VII.; *La Musique française de Lully à Gluck* in *Lavignacs Encyclopédie* II. Paris 1914. — F. Lindemann, *Die Operntexte Quinaults*. *Diss.*, Leipzig 1904. — C. F. Menestrier, *Traité des . . . spectacles publics*. Lyon 1669; *Des représentations en musique*. Paris 1681; *Des ballets anciens et modernes*. Paris 1682. — Ch. Nutter et Fr. Thoinan, *Les origines de l'opéra français*. Paris 1886. — H. Prunières, *Lully*. Paris 1910; *Notes sur l'origine de l'Ouverture française* S. I. M. G. XII; *Le ballet de cour en France avant Lully*. Paris 1913; *L'opéra italien en France avant Lully*. Paris 1914. — R. Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. Paris 1895; *L'Opéra au 17^e siècle en France* in *Lavignacs Encyclopédie* I. Paris 1914. — A. Sandberger, *R. Lassos Beziehungen zu Frankreich*, S. I. M. G. VIII. — H. M. Schletterer, *Vorgeschichte und erste Versuche der französischen Oper*. Berlin 1885. — L. Striffling, *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au 18^e siècle*. Paris 1913. — J. Tiersot, *Sur le jeu de Robin et Marion*. Paris 1897. — J. v. Wasielewski, *Die Collection Philidor*, V. f. M. I. — A. Wotquenne, *Etude bibliographique sur L. Rossi*. Bruxelles 1909.

Neuere Ausgaben

E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen-âge*. Rennes 1860. — Derselbe: *Œuvres complètes* du Adam de la Hale. — *Le Jeu de Robin et Marion*, Klav.-Ausg. v. E. Langlois. Paris 1896. — Lully, *Le Mariage forcé*, Klav.-Ausg. von L. Celler. Paris 1867. *Le Bourgeois gentilhomme*, Klav.-Ausg. Paris 1876. — *Armide*, Prolog und 2 Akte in Eitners Publikationen XIV, 1885. — Rameau, *Gesamtausgabe* (C. Saint-Saëns und Ch. Malherbe) Bd. 6ff.: *Opern*. — *Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français* (Collection Michaelis), Klavier- auszüge vom Ballet comique de la reine (1882); von Camberts *Pomone* und *Les peines . . .*; Lullys *Alceste*, *Armide*, *Atys*, *Bellerophon*, *Cadmus*, *Isis*, *Persée*, *Phaëton*, *Proserpine*, *Psyché*, *Thésée*; Campras *L'Europe galante*, *Les festes Vénitiennes*, *Tancrède*; Destouches *Issé*, *Omphale*, *Les Eléments* (mit Lalande); Rameaus *Castor*, *Dardanus*, *Les festes d'Hébé*, *Hippolyte*, *Les Indes galantes*, *Platée*, *Zoroastre* (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Robert Haas

DIE OPER IN ENGLAND BIS 1740

Wie in Frankreich das Hofballett, so war in England vor Einführung der Oper das Maskenspiel (Masque) ausgebildet. Es wurde zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus Italien, und zwar wahrscheinlich über Frankreich übernommen und bildete den Mittelpunkt der Festlichkeiten des englischen Hofes, bestehend aus halbdramatischen Dichtungen mythologischen oder allegorischen Inhalts in Verbindung mit kühnen Maschinerien, Musik und Tanz. Die Musik hatte schon in den älteren Disguisings eine besondere Rolle gespielt, Tambour und Fifer waren darin bezeichnende Gestalten gewesen, auch die Miracle-plays und Moral-plays hatten die Musik nicht beiseite gelassen, die große Musikliebe des Englands der Königin Elisabeth spiegelte sich dann in den Spielen der königl. Kapellknaben und im Maskenspiel, wie in der reichen musikalischen Ausstattung des gesprochenen Dramas wieder. Die Stücke von Shakespeare, Ben Jonson, Beaumont und Fletcher zeichnen sich durch breiten Musikschmuck aus. Die Maske hatte ihre Blütezeit als literarische Gattung unter Ben Jonson, der von 1605 bis 1631 nahezu allein die Dichtungen verfaßte und sie durch Einschaltung der komischen Antimasque um groteske Charakterszenen bereicherte, bei denen der Instrumentalmusik dankbare Aufgaben erwuchsen. Mit Jonson arbeitete als Architekt Inigo Jones, die Musik trat mit immer stärkeren Kräften heraus, als die polyphone Kunst abklang und die Richtung zum Sologesang mächtig wurde. Die Monodie drang in Ayrs und Dialogues sehr rasch nach England ein, während der Chordialog schon früher eifrig gepflegt worden war. Der Dichterkomponist (und Arzt) Thomas Campion, Alfonso Ferrabosco und Robert Johnson wurden die ersten berühmten Maskenkomponisten, ihr Aufgebot an Sängern und Instrumentisten war dabei mitunter ganz erheblich. Die Maske zu Ehren der Hochzeit des Lord Hay (1607) zum Beispiel, zu der Campion die Musik schrieb, beschäftigte drei verschiedene, getrennt aufgestellte Orchester: A) 5 Lauten, 1 Bandora, 1 Trombone, 1 Harpsichord, 2 Violonen; B) 9 Violinen und 3 Lauten; C) 6 Hörner; außerdem beim Eintritt des Königs Oboen. Die Musik bestand aus Chören, Dialogen und Einzelgesang zur Laute und hatte volkstümliche Haltung. 1610 werden 69 Musiker genannt. In der „Masque of Lords“ (1613) versuchte Campion die Deklamation mit Musik zu begleiten, „Mercury vindicated“ (1615) und „The golden age restored“ (1616) waren aber ganz gesungen, ebenso „The vision of delight“ (1617), wobei die Vortragsweise ausdrücklich *stylo recitativo* heißt. Im selben Jahr wurde auch das Spiel „Lovers made men“ nach italienischer Art im Rezitativstil gesungen. Diese Versuche, die vereinzelt blieben, machte Nicolas Laniere, ein aus Greenwich gebürtiger Musiker, Schauspieler und Maler italienischer Abstammung. Neben ihm wirkten unter Karl I. Coperario (Cooper), Coleman, Ives und die Brüder Lawes, Henry und William. Von Henry Lawes rührt die Musik zu Miltons „Comus“ her (1634), ausgebreiteter ist die Musik in Shirleys „Triumphe of Peace“ beteiligt, die William Lawes und Ives schrieben — sie ist unvollständig erhalten und belegt die Fortführung des Deklamationsstils —, oder in D'Avenants „The Prince d'Amour“ (1636), von beiden Lawes. 1636 geht da die Musik nach einem kurzen gesprochenen Prolog durch die ganze Maske hindurch, Tänze und Gesänge wechseln miteinander ab wie im Ballet de cour. Zur letzten Maske, die vor dem Bürgerkrieg gegeben wurde (D'Avenants „Salmacida Spolia“) setzte die Musik ein Franzose, Louis Richard.

Der politische Umsturz um die Mitte des Jahrhunderts hatte für die Theatermusik ganz unerwartete Folgen. Unter dem Commonwealth waren zwar die Theater geschlossen, die Kirchenmusik wurde von den Puritanern glühend verfolgt, die Masken aber waren nicht verboten, die weltliche Musik ließ man unbehelligt, ja Cromwell hatte für diese Musik sogar Vorliebe. 1653 wurde Shirleys „Masque of Cupid and Death“ mit Musik von Mathias Locke und Christoph Gibbons gegeben und später wiederholt; mit Shirleys „Ajax and Ulysses“, Musik von E. Coleman (1653), bezeichnet sie das Ende der Maskenperiode. Auch die Musik zu „Cupid and Death“ ist uns erhalten, allerdings in einer 1659 datierten Fassung, deren flüssiges Rezitativ auffällt, während von den folgenden Opernversuchen D'Avenants leider kein einziges Notenblatt mehr Kunde gibt. Der Dichter Sir William D'Avenant, der auf seiner Flucht in Paris Rossis „Orfeo“ und wohl auch Corneilles „Andromeda“ gesehen hatte, kam nach seiner Rückkehr nach London auf den Gedanken, das Drama in England auf dem Umweg über die Oper wieder zur Geltung zu bringen. Er brachte eine Reihe opernähnlicher Stücke zur Aufführung. „The first days entertainment at Rutland house“ (1656) waren lose Szenen, Deklamation und Musik „nach Art der Alten“ gemengt, eine Art Akademie unter Mitwirkung von vier Komponisten. Ganz gesungen war dann „The siege of Rhodus“, worin auch auf die reiche Ausstattung der Maskenspiele gegriffen ist. Die Musik schrieben Henry Lawes, Cook, Locke, Ch. Coleman und G. Hudson, die beiden letzten die Instrumentalmusik, der Vater Purcell wirkte als Sänger mit (Mustapha). Diese erste englische Oper wurde vorbildlich für die in der Restaurationszeit modischen Heroic plays. In „The Cruelties of the Spaniards in Peru“ (1658) führte D'Avenant auch die Pantomimen und burlesken Tänze der Antimasken ein, 1659 ließ er noch „The history of Francis Drake“ und „The Mariage of Ocean and Britannia“ folgen.

Die Maske wurde nun von der Oper verdrängt und sank in der Zeit nach der Restauration zum Intermedium herab, das häufig in alte und neue Stücke eingestreut ist. So war eines der populärsten Werke Purcells die „Masque of Cupid and Bacchus“ in Shadwells Bearbeitung von Shakespeares „Timon of Athen“ (1694), zu der in der ursprünglichen Fassung von 1677/78 Grabu die Musik geliefert hatte. Auch Purcells „Dido and Aeneas“ wurde als Maske in vier Zwischenspielen 1700 einer Bearbeitung von Shakespeares Maß für Maß eingelegt. Im 18. Jahrhundert taucht der Titel Maske bei Opern wieder auf, so bei Pepuschs „Venus and Adonis“ oder „Apollo and Daphne“, bei Händels „Acis“ usw. Unter Opera oder Drammatic Opera verstand man in der Zeit nach D'Avenant ein gesprochenes Theaterstück mit Musikeinlagen. Eine italienische Operngesellschaft gab allerdings 1660 bei Hof Vorstellungen, 1662 wurde auch die „Belagerung von Rhodus“ erweitert wieder gegeben, und seither blieb die Oper ständig in Pflege, aber fast durchäus mit gesprochenen Hauptteilen. D'Avenant bearbeitete Shakespeare opernmäßig, ihm folgten Dryden und Shadwell, es war Mode, alle Theaterstücke in Opern umzuwandeln. Die Musik lag hauptsächlich in den Händen von Mathias Locke und Henry Purcell. Die Tragödie „Psyche“ von Shadwell und Locke, die nach Molières Ballettkomödie 1673 entstand, heißt im Vorwort des Musikdrucks von 1675 „The english opera“, wobei Locke frei für die Mischung von Musik und Sprechtheater eintritt, die er seinem Land für angemessen erklärt. Neben Locke wirkten G. B. Draghi, der Bruder Antonios, John Banister, Pelham Humfrey u. a. Daneben gelangte bei Hof die französische Stilrichtung, dank der Mätresse Karls, in Gunst, Lully schlug einen Antrag Karls aus, dafür ließ sich Cambert gewinnen und Louis Grabu schrieb für London u. a. Drydens politische

Oper „Albion and Albanus“ (1685), die ganz durchkomponiert war. Dryden trat warm für die schwächlichen Produkte Grubus ein, wobei er bei der Vereinigung von Wort und Ton in der Oper einseitig der Musik das Vorrecht zugesteht. Die italienische Musik behielt aber gegenüber den französischen Einflüssen im Urteil Englands die Oberhand, die englisch-nationalen Bestrebungen hielten sich einstweilen lebendig und kamen in Henry Purcell (1658—1695), dem größten englischen Komponisten, zu mächtiger, weithin leuchtender Erscheinung.

Purcell tritt in den achtziger Jahren am Theater hervor, die zeitliche Folge seiner 54 Bühnenwerke ist durch Barclay Squire gegenüber früheren Vorurteilen einschneidend berichtigt worden, sodaß wir nun erkennen, daß zunächst nur vereinzelte Versuche entstanden, während sich Purcells Haupttätigkeit in den letzten fünf Lebensjahren des Meisters zusammendrängte, in Jahren von wunderbarer Fruchtbarkeit. Lees „Theodosius“ (1680) enthält ziemlich viel Musikeinlagen, in den Zwischenakten Gesang statt der Act-tunes, dann erfolgen nur einige Gelegenheitsarbeiten, bis der erste große Wurf, zugleich das einzige ganz durchkomponierte Werk die eigentliche Theaterlaufbahn Purcells einleitet. Das ist Nahum Tates „Dido and Aeneas“, aufgeführt 1689 in der Pension des Tanzmeisters Josias Priest zu Chelsey. Es umfaßte nach einer französischen Ouvertüre einen Prolog — zu dem die Musik noch nicht gefunden ist — und drei Akte mit vier Bildern. Durch die Vertonung ist die schwächliche Dichtung zu großer Wirkung gehoben, besonders sind es die zahlreichen, meist kurzen, schlagkräftigen Chorsätze, die frisches Leben in die Darstellung bringen. Sie folgen dem Muster Lullys, auch in ihrer gern homophonen Satzweise, übertreffen es aber weitaus in der musikalischen Ausdruckskraft, die schon Händels Wucht atmet, sowie in der häufigen Untermengung kontrapunktischer Partien, die auf Anthem und Oratorium weist. Hier singt der gediegene Kirchenmusiker, während andererseits wieder oft die englische Volks- und Tanzmusik vorklingt, wie in den Synkopen der dreizeitigen Rhythmen.

Dido and Aeneas. 1. Akt, Duett und Chor

Fear no dan - ger to en - sue the He - ro lo - ves as well as you.
Gib dich ganz - der Freu - de hin, Ae - ne - as liebt dich, wie du ihn.

Das erste Bild enthält so fünf Chornummern neben zwei Arien, vier Rezitativen und abschließendem Tanz — es ist tonartlich geschlossen (c-Moll — C-Dur) —, das zweite Bild, die wieder tonal geschlossene Hexenszene (f-Moll — F-Dur) hat vier Chorstellen neben fünf begleiteten Rezitativen, einem Duett und Schluß Tanz. Schlußchor und Furientanz sind auf den Echoeffekt eingestellt, das Hohnlachen der Hexen erscheint zweimal im Verlauf der Szene, das zweitemal transponiert, die Sorceress wurde später Baßrolle. Hochdramatisch ist Abschieds- und Todesszene im letzten Bild entworfen, in England schreckte man vor dem tragischen Schluß nicht zurück. Die beiden Chöre, die Didos Klage umrahmen, geben ihrem Gesang den packenden Grundton. Purcells Kunst in der technischen Beherrschung der Ostinatoarbeit ist in diesem berühmten Lamento mit seelenvoller Durchdringung der Deklamation gepaart. Bekanntlich liebte der Meister die Ostinatovariation ganz besonders, die in dieser Oper in den größeren Einzelge-

sängen vorherrscht. Im ersten Bild singt Dido schon eine Ostinatoarie — zweiteilig, mit gleichem Refrainabschluß, —

Dido and Aeneas, I. Akt, Dido (Anfang)

The musical score is written for a single melodic line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a constant eighth-note accompaniment, typical of an Ostinato Arie. The lyrics are in German and English, with the German text above the English text.

Lyrics (German/English):

Ah! ah! ah Be - lin - da. I am
Sieh, mein
prest with tor - ment, Ah, ah, ah Be - lin - da,
Herz ist voller Sor - gen,
I am prest with tor - ment not to be con - fest.
Sieh, mein Herz voller Sor - gen, nicht zu sa - gen wie.

im dritten Bild folgt wieder eine solche mit gehendem Baß. Daneben steht im ersten Bild nur eine Da-Capo-Arie der Belinda. Diese Arie und Didos Lamento sind instrumental begleitet, während alle anderen Gesänge Kontinuoarien sind, von Instrumentalritornellen geschlossen, die die Arie oft sehr breit ausklingen lassen. Das Rezitativ ist reich an ariosen Partien, der Abschied zwischen Dido und Aeneas bloß rezitativisch behandelt, in einer kurzen Duettpartie gipfelnd. Auch sonst hat die Partitur mehrere Duette. In Rezitativ und Arie folgt also Purcell der venezianischen Musik, während das Ganze von seiner selbständigen, reichen Persönlichkeit Zeugnis gibt, der eine gewisse Schwermut ihr besonderes Gepräge verleiht.

Die Anregung zu Purcells einzigartigem Stilversuch der Didopartitur bot ihm sein Lehrer John Blow mit der „Masque“ „Venus and Adonis“ (zwischen 1680 und 1687), die gleichfalls im Stil der italienischen Kammerkantaten durchkomponiert ist und auf Grund dieser Stilübernahme zu echter englischer Ausdruckskunst vortastet.

In den übrigen Theatermusiken Purcells ist der musikalische Teil durchwegs nur Zutat zum gesprochenen Drama, das also mit Lied- oder Choreinlagen, Instrumentalmusik, Zwischenaktsmusik, Tanz und ganzen großen musikalischen Szenen durchsetzt ist. Die größte Ausdehnung haben diese Musikbilder in folgenden drei Stücken, die mit reicher Schaupracht im Dorset Garden Theatre (Queens Theatre) aufgeführt wurden: „Dioclesian“ von Beaumont und Fletcher, Einrichtung von Betterton (1690), „King Arthur“ von Dryden (1691), „The Fairy Queen“, eine anonyme Bearbeitung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ (1692). In „Dioclesian“ ist die Krönung des Kaisers im 2., dann der Kampf mit den Persern im 4. Akt musikalisch reich untermalt, mit viel Trompetenmusik, auch einer Kontinuoarie mit obligater Trompete, im 5. Akt bildet die große Masque in C-Dur den Höhepunkt, „King Arthur“ hat gleichfalls mehrere grö-

ßere maskenartige Szenen, so die einprägsame Frostszenen (Cold Genius, Cupid und Chor), die an Lullys Trembleurchor in Isis gemahnt, oder den Sturm auf dem britischen Ozean; Nymphen und Waldgeister tanzen und singen eine großangelegte Passacaglia; Shakespeares Geist lebt im Elfendialog, der Arthur bald hierhin, bald dorthin lockt. Daneben wird vor Woden geopfert. hört man Britons und Saxons kämpfen, erschallt der zweistrophige Siegeschor der Briten. Die „Fairy Queen“ teilt leider an Purcell kein Wort des Shakespeareschen Textes zu, alle Einlagen sind neu zugeichtet. Sehr frisch und in freier Form sind mehrere heitere Szenen entwickelt, so die „Scene of the drunken Poet“, der „Dialogue between Coridon and Mopsa“, die lustige Chinesenszene am Schluß des Ganzen, die den Basso ostinato mehrmals verwendet und mit einem fröhlichen Trumpet Solo charakterisiert ist. Der bleibende Baß führt auch das Lamento (Plaint) einer Da-Capo-Arie. Echt romantische Stimmung klingt aus den Nacht- und Elfen-intermezzi, die mit Echos, Sordinen, Ostinatobässen, Fugatosätzen, Kanons u. a. arbeiten. Einmal leitet eine große Symphonie ein, vier Sätze mit einer breiten Canzona an zweiter Stelle. Solche Symphonien streut Purcell auch sonst gern in seine Dramenmusiken ein, so gleich zwei in „The Indian Queen“ (1695), eines seiner letzten Werke, das sein Bruder Daniel beendet hat. Vor dem ersten Akt steht regelmäßig eine französische Ouvertüre, der noch eine First Music („Fairy Queen“), eine First und Second Music („Dioclesian“, „Indian Queen“) vorangehen, meist mit Bezug auf den Prolog, der z. B. in der „Indian Queen“ ganz durchkomponiert ist (Dialog zwischen einem Indianerknaben und einem Indianermädchen).

Neben und nach Purcell treten nur wenige Engländer mit ernsthafter Theatermusik mehr hervor, z. B. John Eccles, alsbald warf sich London der italienischen Oper vollständig in die Arme — die französische Richtung hatte schon um 1690 ausgespielt. 1705 führte Thomas Clayton, ein vielgereister Mann, mit seiner „Arsinoe, queen of Cyprus“ die italienische, ganz durchgesungene Manier ein. Der Text war englisch, stellt aber nur die Übersetzung eines Librettos von Tomas Stanzani vor, die Musik war größtenteils aus italienischen Partituren zusammengeklaut. 1707 folgte Claytons „Rosamond“, Dichtung von Addison, der eine englische Oper nach italienischem Muster versuchte, dabei an der schwachen Musik Claytons scheiterte. Inzwischen war 1706 Bononcini's „Camilla“ in Übersetzung und mit Ersatzarien 1706 aufgeführt worden — Neapel 1696, Wien 1697, wobei die Frage, welchem der beiden Brüder diese Oper zugehört, noch nicht einwandfrei entschieden ist —, Opern von Scarlatti, Conti erfreuten sich großen Beifalls. Die italienische Sprache, obwohl nicht verstanden, drang mit dem italienischen Personal ein, zunächst in den Arien, seit 1710 überhaupt. Addison eiferte vergeblich gegen die italienische Opernmode, 1711 feierte Händel seinen ersten Triumph („Rinaldo“). Nach 1720 ist London unter Händel ein Hauptplatz der italienischen Kunst, heimische Kräfte halten sich von der großen Oper dauernd fern, doch regt sich scharfe Kritik in den Ballad operas, besonders in John Gays „Beggars opera“ (1727). Diese Gattung, die sich, wie die Opéra comique, auf volkstümliche Lieder stützt, gewinnt ungeheure Verbreitung, hier und in Schauspielmusiken oder Masken regen sich noch heimische Kräfte wie Henry Carey oder Tomas Arne. Carey schrieb auch Texte zu englischen Opern, die Deutsche vertonten (Lampe und Schmidt), der Preuße Pepusch paßte sich gleichfalls den englischen Verhältnissen an, Arne wieder setzte noch 1733 Addisons „Rosamond“, 1738 Miltons „Comus“ neu in Musik. Mehr als örtliche Bedeutung gewinnen diese Stücke nicht mehr.

Literatur

G. E. P. Arkwright, *Early Elizabethan Stage Music. The Musical Antiquary* I, IV, — W. Barclay Squire, *Purcells dramatic Music*, S. I. M. G. V. — R. Brotanek, *Die englischen Maskenspiele*. Wien 1902 (*Wiener Beiträge zur englischen Philologie* 15). — G. Calmus, *Die beggars opera*. S. I. M. G. VIII. — F. Chrysander, *Händel*. Leipzig 1858 (I. S. 251 ff.); H. Carey, *Jahrb. f. mus. Wiss.* I. Leipzig 1863. — G. H. Cowling, *Music on the Shakespearian Stage*. Cambridge 1913. — E. J. Dent, *Foundations of English Opera*. Cambridge 1928. — W. Nagel, *Geschichte der Musik in England*, Straßburg 1894. — E. Naylor, *Shakespeare et la musique*. London 1896. — H. Parry, *Oxford History of Music* III. Oxford 1902. — E. F. Rimbault, *An historical sketch of the history of dramatic music in England*, Einleitung zu Purcells *Bonduca*, *Mus. Antiqu. Soc.* 1848. — P. Reyher, *Les masques anglais*. Paris 1909. — R. Rolland, *L'opéra anglais au 17^e siècle* in *Lavignacs Encyclopédie* II. Paris 1914.

Neuere Ausgaben

J. Blow, *Venus and Adonis*, hg. v. G. E. P. Arkwright in *The Old English Edition*. — Th. Campion, *Masque in honour of Lord Hayes*. Klav.-Ausg. von Arkwright. London 1889 (vgl. M. f. M. 27, S. 27). — Purcell, *Ausgaben der Mus. Ant. Soc.*, Bd. 3: *Dido*, Bd. 7: *Bonduca*, Bd. 10: *King Artur* (1843). — Derselbe: *Gesamtausgabe der Purcell Society*, gegründet 1876: Bd. 2: *Timon* (1882), Bd. 3: *Dido* (1889), Bd. 9: *Dioclesian* (1900), Bd. 12: *Fairy Queen* (1903), Bd. 16: *Dramatic Music I*. (1906), Bd. 19: *Indian Queen, Tempest* (1912), Bd. 20: *Dramatic Music II*. (1916), Bd. 21: *Dramatic Music III*. (1917). — J. Gay u. Pepusch, *The beggars opera*, herausg. v. G. Calmus Berlin 1912.

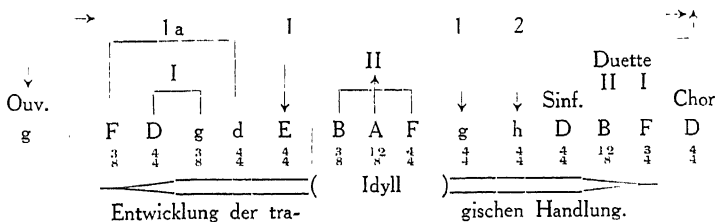
Robert Haus

Händels Opern. Die zu dramatischem Ausdruck neigende Musik seines Hallischen Lehrers Friedrich Wilhelm Zachow, Beziehungen zu dem benachbarten Weißenfels, dessen Musikpflege in den deutschen Opern Johann Philipp Kriegers gipfelte, zuletzt auch freundschaftlicher Verkehr mit Georg Philipp Telemann, der im nahen Leipzig als Leiter und Komponist der deutschen Meßoper tätig war, mögen die besondere Entfaltung einer eingeborenen Anlage Händels gefördert haben: die dramatische Musik, zunächst für Jahrzehnte die Oper wird das Kerngebiet des Händelschen Schaffens.

In Hamburg, dem damals von Reinhard Keiser beherrschten Hauptplatz der deutschen Oper, sucht Händel den Abschluß der Hallischen Lehrjahre. Er erobert sich das Publikum mit seiner ersten Oper „*Almira*“ (1705), der wenige Wochen darauf „*Nero*“ und späterhin, auf zwei Abende verteilt, „*Florindo und Daphne*“ folgen. Nur „*Almira*“ ist erhalten. Ihr Text zeigt alle Zersetzungserscheinungen damaliger Hamburger Opernbücher: das Durcheinander von Pathos und Posse, von angeblicher Hofluft und wirklichem Gassenduft, von deutscher und italienischer Sprache. Die Händelsche Musik dagegen ist frisch und jugendlich. Die vielfältigen, doch meist knappen Formen der Hamburger Opern (vom „trocknen“ und „begleiteten“ Rezitativ, der steifen Liedform des älteren Jahrhunderts, der lebendigen volkstümlichen Lied- und Tanzweise bis zu den kunstvolleren dreiteiligen Formen, der freieren liedhaften deutschen Arie und der mit Vorliebe koloraturverbrämten italienischen Da-capo-Arie) einheitlich seelisch zu füllen mit persönlichem Ausdruck, dazu fehlt es Händel noch an Kunst- und Lebenserfahrung. Wo aber der Text wirklich an tragisches Schicksal rührt oder an reines Naturgefühl, greifen doch schon persönlichere, starke Klänge ans Herz. Und schon diese Jugendoper neigt, der Grundstimmung der Zeit gemäß, zu planvollem Zusammenschluß der Einzelstücke zunächst zu Paaren, aber auch darüber hinaus zu größeren, symmetrisch gebildeten Gruppen, bestimmt durch Gegensatz und Verwandtschaft der Affekte und Tonalitäten innerhalb des Gesamtablaufs. Den Bau des klarsten und großzügigsten 3. Akts veranschaulicht

erhöht, das von nun an die Schlüsse seiner Opern verklärt. Auch der seltsame, einen ernsten, schweren Operntext mit einer leichten, glücklichen Kammermusik umgebende „Silla“ (1714, wohl nie aufgeführt) ist diesem Streben verwandt. Und er beseelt endlich im „Amadigi“ das Zauberesen: die überlebensgroß-intrigantenhafte Zauberin wird tragische Heldin. Doch erst die Gründung der „Königlichen Akademie der Musik“, eines Opern-Aktienunternehmens, führt Händel aus einem Leben in englischen Adelskreisen, das sich denn auch im Stile jener Opern spiegelte, ganz in die Öffentlichkeit. Nun erst setzt er sich selbst ganz für jene Aufgabe ein. Der „Radamisto“ (1720) begnügt sich zwar zunächst noch, auf dem bisherigen Wege fortzuschreiten — völlig frei von Zauberspuk erscheinen nunmehr über der Handlung die sittlichen Ideen. Eine zweite Fassung der Oper aber bringt eine neue Wendung, am klarsten im letzten Akt: dessen acht Arien mit Schlußchor sind außer einer neunten Arie noch ein begleitetes Rezitativ, ein Duett und ein Quartett zugefügt. Die gleichförmigeren Glieder der italienischen Architektur werden von innen heraus bewegt — selbst auf Kosten der Klarheit des Gesamtbaus. Neben die einfachen, stehenden Affekte der Arien alter Art treten nun häufiger Ballungen von Affekten in mehraffektigen Arien, in Ensemblesätzen (doch außer dem schon eingebürgerten Duett nur selten), in Chören, ja selbst bewegte Empfindungen, vor allem in begleiteten Rezitativen, als Bausteine der Architektur. Der Händelsche Orchestersatz, von Haus aus kontrapunktisch reicher und feingliedriger als der der italienischen Oper, kommt dieser Entfaltung entgegen. Dies alles ist wohl nicht nur Anzeichen einer Wandlung des Zeitstils, sondern hauptsächlich, wie auch jene zunehmende Neigung, das Ethos den Affekten zuzuordnen, Ausdruck einer Germanisierung der Oper. Und ebendeshalb ist es ein wesentlicher Schritt von der italienischen Gesellschaftsoper zur deutsch-englischen Volksoper.

Vorübergehend hemmt auf diesem Wege das Erscheinen Giovanni Battista Bononcini in London, der auf andere Weise, durch kleingliedrige, leichte, liedhafte Formen zu einer volkstümlichen Oper zu gelangen schien. Händel gibt zunächst in seinem 3. Akt der Wettbewerbsoper „Muzio Scevola“ (1721) ein bis dahin unerreichtes Muster in der Verbindung seiner eigenen Kunst, schwierigste seelische Probleme musikalisch zu bewältigen, mit italienischer Formklarheit. Der Plan dieses Aktes kennzeichnet die seit der „Almira“ erreichte Vollendung des symmetrischen Aufbaus. Als dessen charakteristische, noch mannigfaltiger und zugleich gedrängter als in der „Almira“ ausgeprägte musikalische Züge erscheinen tonale Nächstverwandtschaft innerhalb der Einzelpaare, Gegensatzwirkung durch Tonalitätssprünge, Spitzenbildung in der Mitte, Verklammerung durch tonale Beziehungen über die Paare und Gruppen hinweg:



Die nächsten Opern, „Floridante“ (1721), „Ottone“ (1723) und „Flavio“ (1723) nähern sich Bononcini's Art, mit glücklicherem Ergebnis nur der „Ottone“, der denn auch bezeichnender-

weise Händels volkstümlichste, aber nicht eigenste Oper geworden ist. Dann aber erhebt sich Händel mit „Giulio Cesare“ (1724), der die Ergebnisse der bisherigen Entwicklung kühn zusammenfaßt und steigert, mit dem noch strenger durchgearbeiteten tragischen „Tamerlano“ (1724) und, nach den erregteren Architekturen dieser beiden, mit der klassisch geklärten „Rodelinda“ (1725) zu Gipfelwerken seines eigenen neuen Stils, bedeutsam fortschreitend zur Bildung großer, musikalischer Szenen aus symphonischen, rezitativen und ariosen Bestandteilen oder auch in Verbindung mit Arie und Chor. „Scipione“ (1726), „Alessandro“ (1726), „Admeto“ (1727) und „Riccardo I.“ (1727) folgen ihnen darin, doch nur der durch besondere Innigkeit ausgezeichnete „Admeto“ stellt sich ihnen an Kraft und Eigenart zur Seite. Notwendige Rücksicht auf zwei streitbare Primadonnen (Cuzzoni und Faustina) mochte seit dem „Alessandro“ hemmend wirken, doch ist andererseits die Musik dieses „Alessandro“ in außergewöhnlichem Maße von der Schönheit und Kunst der prachtvollen Gesangsstimmen angeregt. Eine Art Gegenstück hierzu ist der „Tolomeo“ (1728) mit seiner durch ganz besondere Frische und Süße auffallenden Melodik — Händels Antwort auf die Bettleroper, jene volkstümliche Opernparodie, welche im Verein mit andern, politischen und nationalistischen Gegnern die Akademie zu Fall brachte. Inzwischen werden, seit 1724, Einflüsse der neuesten italienischen Opernmusik, vor allem des dramatischen Alfrescostiles Leonardo Vincis spürbar, ohne Händels Wegrichtung zu verändern. Da erfolgt 1728 mit „Siroe“ und „Tolomeo“ plötzlich ein Rückschlag zur italienischen Arienoper, offenbar veranlaßt durch den in den Rezitativen redseligeren, in den Arien, zumal den Gleichnisarien abstrakteren Siroetext des jungen Metastasio. Metastasio aber, der an der italienischen Gesellschaftsoper festhält, sie nur in neuer Art empfindsam literarisiert, wird der Operndichter Europas für das nächste Menschenalter. Auch hier ist eine Gegenkraft, die auf das weitere Schicksal der Oper Händels entscheidend einwirkt.

Unter den 6 Opern, die Händel für die bald nach dem Zusammenbruch der ersten gegründete zweite Akademie schreibt: „Lotario“ (1729), „Partenope“ (1730), „Poro“ (1731), „Ezio“ (1732), „Sosarme“ (1732) und „Orlando“ (1733) sind zwei metastasianische: „Poro“ und „Ezio“. Ihre reiche und schöne Musik zeugt von der Anregungskraft der poetischen Gedanken und der musikalischen Sprache des Dichters. Die andern aber haben wieder die reichere Händelsche Szenenbildung, vor allem „Partenope“ und, am kühnsten, „Orlando“, dessen Text Händel wohl deshalb so stark anregte, weil er die Idee des aus dem Gegensatz der Geschlechter entspringenden Kampfes zwischen Heldentum und Liebe durch eine ins Symbolische erhobene Zauberhandlung besonders rein darstellt, während sie den meisten andern Opernbüchern nur abgeschwächt oder verderbt zugrunde liegt. Am Ende dieses Zeitabschnitts kommt Händel wieder zum Oratorium, dort findet er schließlich freiere Bahn für seinen Weg. Noch aber führt Händel den Kampf um die Oper (schon um seiner Ehre willen) weiter, da seine Gegner ihm ihre eigne Oper entgegenstellen. Nach der „Arianna“ (1734) nutzt er vorübergehend in einer Neubearbeitung des „Pastor fido“, einem Pasticcio „Oreste“, in „Ariodante“ (1734) und „Alcina“ (1735) die Anwesenheit französischer Tanzkünstler zur Einführung von Ballettszenen nach französischem Vorbild. Unter den so bereicherten, prächtig und breit angelegten Opern ist „Alcina“ — am stärksten in der Idee — wiederum dem Problem Heldentum und Liebe zugewandt, wiederum auch musikalisch die stärkste. Es folgen, bis das Unternehmen fast gleichzeitig mit dem der Gegenoper zusammenbricht, eine Reihe von

Werken wechselnden Charakters, meist in breiten, ruhigen Formen gehalten: „Atalanta“ (1736), ein festliches, mit Chören ausgestattetes Schäferspiel, darauf in einem Jahre (1737) der farblosere „Arminio“, der größer und tiefer angelegte „Giustino“ und „Berenice“, die mitunter schon die weiche Schwärmerei Johann Christian Bachs vorausnimmt. Und noch mehr als diese läßt die letzte Folge Händelscher Opern erkennen, daß eine gemeinsame Zielrichtung für die Opern fehlt, da nun das Oratorium in den Vordergrund des Händelschen Schaffens getreten ist. „Faramondo“ (1738) läuft nach einer vielversprechenden Ouvertüre und einer Eingangsszene in gewöhnlichen Ariengeleisen weiter. Zwei Pasticcios, „Alessandro severo“ (1737) und „Jupiter in Argos“ (1739), folgen. Dazwischen stellt „Serse“ (1738) alte Hamburger Erinnerungen neben jüngste Romanzenklänge — eine Komödie menschlicher Liebeswirren, erhoben in den hohen Raum pantheistischer Geistigkeit. Über dem kleinen „Imeneo“ (1740) liegt zarte, glückliche Schäferstimmung — ein letztes Pastorale auf der Opernbühne. „Deidamia“ endlich beschließt (1741) das Opernschaffen Händels mit einer letzten reifen Gestaltung seines Lieblingsproblems Heldentum und Liebe; befruchtet von der Buffooper, strebt sie, wie vordem „Serse“, über diese hinaus, sucht Tragik und Humor auf höherer Ebene in einem wahrhaften *Dramma giocoso* zu vereinen.

Literatur

Sämtliche erhaltenen Opern Händels sind neugedruckt in der Gesamtausgabe der Deutschen Händelgesellschaft Lief. 55—94, davon „Muzio Scevola“ (64) und „Alcina“ (86) mit deutscher Übersetzung und Klavierauszug. Außerdem sind im Klavierauszug mit deutschem Text neu veröffentlicht von Victorie Gervinus nach obiger Ausgabe „Floridante“ (Breitkopf & Härtel), von Oskar Hagen in moderner Bearbeitung „Julius Cäsar“, „Rodelinde“, „Xerxes“ (Peters) und „Otto“ (Chrysander), von Herman Roth „Tamerlan“ (Breitkopf & Härtel), von Franz Notholt „Ezio“ (Benjamin). Die Texte zu „Rhadamist“, „Sosarme“ und „Orlando“ (dieser auch in neuer Bearbeitung von Hans Joachim Moser) sind in deutscher Übersetzung von G. G. Gervinus erschienen.

Chrysander, Fr.: G. F. Händel I, II. — Abert, H.: Händel als Dramatiker. (Mitteil. des Universitätsbundes Göttingen III, 17ff.). — Steglich, R.: Händels Oper „Rodelinde“ und ihre neue Göttinger Bühnenausfassung (Ztschr. MW. III, 518ff.). — Derselbe: Händels „Xerxes“ und die Göttinger Händel-Opern Festspiele 1924 (Ztschr. MW. VII, 21 ff.).

Rudolf Steglich

DIE OPER IN DEUTSCHLAND BIS 1750

Die deutsche Schweiz und Süddeutschland sind durch die umfassenden Klarstellungen Wilhelm Meyers als Wiege des mittelalterlichen geistlichen Schauspiels gekennzeichnet, das auf der St. Gallener Tropen- und Sequenzbewegung fußt. Es war anfangs ganz durchgesungen und wurde also mit Recht besser geistliches Singspiel genannt. Das Weihnachtsspiel geht von Tutilos Tropus „Hodie cantandus“ aus, es umfaßte die Hirtenszene, dann die der drei Weisen bei Herodes und den Kindermord, mit der an Notkers Sequenz „Virgo plorans“ angeschlossenen Rachelklage, die Osterfeier vom Tropus „Quem quaeritis“, sie wurde zur umgedichteten Frauenszene am Grab nebst Apostellauf erweitert und durch die Sequenz Wipos „Victimae paschali“

am Schluß gesteigert. In Schubigers „Spicilegien“ ist die Musik dieser Gestaltungen zugänglich, z. B.



In ihrer dramatischen Einstimmigkeit sind die genannten Tropen, dann Antiphonen und Sequenzteile verbunden. Über Limoges drang die St. Galler Kunst in Nordfrankreich ein, über die rheinischen Lande und die Niederlande breiteten sich die Mysterien bis nach England aus. In Süddeutschland gehen mit textlichen Neuschöpfungen musikalische frühzeitig Hand in Hand, die deutschen Übersetzungen werden die Hauptsache, das Volk nimmt mit „Kindelwiegenliedern“ oder abschließenden Gemeindegesängen teil, so ist das Lied „Christ ist erstanden“ schon im 12. Jahrhundert in Bayern und Österreich belegt.

Die Osterfeier findet durch Zusatz der Magdalenen- und Krämerszenen, sowie durch Marienklagen ihre Erweiterung zum Osterspiel. Christus selbst erscheint auf der Mysterienbühne, die Hölle, Erde und Himmel gleichzeitig darstellt, das Passionsspiel greift auf deutschem Boden selbständig weiter aus, das gesprochene Theater dringt dabei vor, die Musik behält aber eine hervorragende Stellung bei, die oft weit über das im Text Verlangte hinausging, wie die „Rödel“ des Luzerner Osterspiels (Aufführungsanweisungen) dartun. Eigene Körperschaften werden zu seiner Pflege gegründet, besonders in Süddeutschland wachsen ungeheuer beliebte Volksschauspiele groß, die bis ins 18. Jahrhundert, in Resten noch bis heute reichen.

Das protestantische Deutschland nimmt das Beispiel der geistlichen Spiele auf, Meistersinger, Handwerker gilden, Lateinschulen, Kantoreiengesellschaften pflegen das Theater, in Moralitäten, Fastnachtsspielen, Schul- und Studentenkomödien ist der Musik mehr oder weniger breiter Raum gegönnt! Die liturgische Choralpassion selbst wird von Luther beibehalten, von J. Walther musikalisch festgelegt, wobei die alten Formeln in einfacher Gestalt gewahrt sind, die Turbasätze unter Einfluß der Obrechtschen Motettenpassion falsobordonoartig mehrstimmig ausgesetzt werden, mit dem Passionston als Cantus firmus im Tenor. Auch die Spuren der protestantischen Choralpassion reichen bis in die Gegenwart. Im Humanisten- und Schuldrama des 16. Jahrhunderts tritt die Musik zurück, immerhin sind zumindest Chorsätze sowohl nach antiken Vorbildern wie nach Muster der italienischen Hoffeste ein wichtiger Bestandteil. Die metrisch antikisierende Satzweise, die Celtis veranlaßt, Tritonius, Hofhaymer und Senfl von Wien aus eingeführt haben, dringt hier in weite Kreise, bis in die Schweiz und die Niederlande. Der Chor ist zumeist in den Zwischenakt gebannt, daneben hat auch das Drama selbst musikalische Einlagen. Reuchlins Henno („Scenica Progymnasmata“), der Ausgangspunkt des deutschen Humanistendramas, hat bei der Erstaufführung in Heidelberg 1498 an vier Aktschlüssen, also in den Zwischenakten, einstimmige Chöre von Daniel Megel, die Wiener Ausgabe von 1523 dann drei- und vierstimmigen Satz, wobei Megels Weisen in verschiedenen Stimmen durchlaufen, ein Chor auch einen Proporzteil (Tanz) im dreiteiligen Takt. 1501 wird in Linz der „Ludus Dianae“ von Celtis vor Kaiser Max gespielt, ein Festspiel nach italienischem Muster; die Chöre folgen Reuchlins Verwendungsart, der Satz ist meist Note gegen Note im Anschluß an das Textmetrum. 1507 gab Tritonius seine Melopoiiae von Wien

aus heraus, 1515 ist seine Satzart im Schulspiel des Schottenabts Benedict Chelidonius: „Volutatis cum virtute disceptatio“ in Wien übernommen. Liliencron hat diese ersten Versuche, sowie viele spätere Chormusik des Schuldramas mitgeteilt, ihre metrische Behandlungsweise reicht bis weit an das 17. Jahrhundert; auch Prüfer gibt Beispiele, so die reichhaltige Musik von Johann Cless zu „Ajax Lorarius“, Straßburg 1587. Das katholische Schuldrama Süddeutschlands, insbesondere das Jesuitendrama nahm dann im 17. Jahrhundert bald an den Rezitativstil Anlehnung. Auch die Schweizer Volksschauspiele, die im 16. Jahrhundert zunächst unabhängig vom Humanistendrama starke Verbreitung fanden — ihre Darsteller waren Bürger, nicht Schüler —, hatten viel musikalische Züge, insbesondere tat sich darin die Instrumentalmusik hervor.

Ebenfalls reichlich mit Musik durchsetzt waren die Stücke der englischen Komödianten, denen die englischen Instrumentisten vorangingen. Hier sind die Muster für Jacob Ayrsers „Singspiel“, das nach einer Melodie die ganze Komödie bänkelsängerartig absingen läßt. (S. S. 641). Im 17. Jahrhundert war überhaupt das Schauspiel, wie in England, mit Musik derart verquickt, daß der Übergang zur Oper verfließt, die Grenzen zwischen Oper und musikalischem Schauspiel oder Singekomödie keine scharf gezogenen sind, sondern für dasselbe Stück öfters mehrere Bezeichnungen gelten. An Höfen und in Städten bleiben das ganze Jahrhundert hindurch nebeneinander allegorische Festspiele, Schäferspiele, Mischspiele, Gesangspiele, Waldkomödien, Aufzüge, Ballette, Tanzspiele, Wirtschaften, Königreiche, Maskeraden, Turniere, Actus oratorii u. a. beliebt, und zwar vor und neben der Oper, zu der sie überleiten.

Wie in Frankreich und England zeigt sich auch in Deutschland die Neigung eingewurzelt, das Sprechtheater mit Musik zu überbauen, während die ganz durchmusizierte Bühnenform nur allmählich aus Italien einzieht und immer wieder vor der Mischung mit gesprochenem Vortrag zurücktritt. Andererseits ist in Deutschland der musikdramatische Stil Italiens viel früher als sonstwo in großem Maße anerkannt und nachgebildet worden, leider hat es das politische Unglück des deutschen Volkes mit sich gebracht, daß eine große nationale Opernbewegung damals daraus nicht voll erwachsen konnte, wie sie in Frankreich der Italiener Lully angeregt hat. Vielmehr wird der deutsche Boden, dem so reiche instrumentale und geistliche Kunst entsproß, im Theaterleben zu gutem Teil Tummelplatz italienischer Kräfte, deren Art sich mancher deutsche Künstler wohl oder übel anschließen mußte. Unterstützt wurde dieser Verlauf durch eine gewisse anfängliche Geringschätzung der dramatischen Monodie in der Kunstanschauung des technisch hochstrebenden deutschen Musikers, dem die geistliche Vokalkunst und die Instrumentalmusik ungleich schwierigere und reichere Aufgaben boten; auch erhielt sich, insbesondere im protestantischen Norden, lange die Ansicht von der Musik als einer vorwiegend geistlichen Kunst, und diese Vorliebe für kirchliche Musik brachte denn auch das geistliche Musikdrama in Deutschland zu besonderer Entfaltung, das Oratorium aber zu seinen großen deutschen Kunstwerken. Der Mangel einer einheitlichen und ruhigen Entwicklung in der deutschen Operngeschichte wird allerdings reichlich wettgemacht durch ihre außerordentliche Gestaltenfülle, sie umfaßt ja auch hochwichtige italienische Partien.

Die Würdigung der deutschen Kunst ist dabei sehr erschwert durch den bedauerlichen Umstand, daß die meisten Partituren deutscher Herkunft des 17. Jahrhunderts verschollen sind, so gleich die dramatischen Arbeiten von Heinrich Schütz, die die deutsche Oper so bedeutungsvoll eröffnen. Für eine sächsische Hochzeit in Torgau schrieb Schütz 1627 mit dem

Haupt der schlesischen Dichterschule, Martin Opitz, zusammen die Oper „Daphne“, die Rinuccinis Dichtung mit kleinen Änderungen verdeutscht. Es war also der Anlage nach eine Choroper Florentiner Art, wohl mit Hauptgewicht auf dem Chorsatz. Fürs Rezitativ geben allerdings die Passionen des Meisters mit ihren freien, unbegleiteten, ausdrucksstiefen Gestaltungen ein vielsagendes Gegenstück. Die großen dramatischen Fähigkeiten Schützens beleuchtet auch eine erhaltene Chorszene aus dem gleichen Jahr 1627 (*Da pacem*), wo dem in der Kirche um Frieden flehenden Volk ein zweiter Chor außerhalb der Kirche entgegentritt, der den Jubel der Menge beim Einzug der Kurfürsten schildert. Schon 1617 hatte sich Schütz mit einem Dialog „Apollo und die neun Musen“ dramatisch versucht, 1638 folgte das Ballett „Orpheus und Eurydike“, gedichtet von Buchner. Opitz schrieb 1635 noch eine „Judith“, mit Chören von Matheus Löwenstern, ein vorwiegend gesprochenes Stück, das an Schul- und geistliches Drama anschließt. Auch ein anderer führender Kopf der deutschen Literatur, Philipp Harsdörfer, griff das italienische Drama per musica auf, in seinen Gesprächsspielen, Nürnberg 1644, stehen mehrere „Freudenspiele“, die sich an Moralität und Schulstück halten. Die Musik dazu setzte Sigmund Gottlieb Staden (1607—1655), das Hauptspiel ist das geistliche Waldgedicht „Seelewig“, das durchaus gesungen wurde. Zum eigentlichen Rezitativ sind aber hier nur ungelenke Ansätze vorhanden, auch der Chor ist gemieden, Strophenlieder, Wechselgesänge, durchkomponierte Stellen reihen sich schwerfällig aneinander. Zweimal sind Sonette zu bewältigen, eine Nachtigallenarie wird gesungen, Echowirkungen, Madrigalkoloraturen, auch Chormelodien sind eingestreut. Ganz anders sieht die Komposition des gleichen, sehr beliebten allegorischen Stoffes aus, die ungefähr gleichzeitig das italienische „Drama musicum“ des Kaisers Ferdinand III. in Wien zeigt (1649). Es stellt einen bedeutsamen selbständigen Versuch im Venezianer Stil vor, mit ariosen Sekko- und Akkompagnatorezitativen, Strophenarien mit vollem Orchester oder mit Continuo allein, Sonaten, Duett- und Quartettsätzen.

Der österreichische Hof hatte die italienische Oper auffallend bald eingeführt, zur Zeit, wo der niederländische Musikeinfluß vom welschen abgelöst wurde. 1626 werden aus Mantua, der Heimat der Kaiserin, Sänger verschrieben, wohl die Truppe der Fedeli, die in Wien singen und spielen, 1627 in Prag eine Musikpastorale aufführen. Unter Ferdinand III. (1637—1657) lehnt sich Wien alsbald mit großen Aufführungen im Tanzsaal am Tumbplatz an das Venezianer Muster an, dessen Großmeister zum kaiserlichen Hof in Beziehung treten. Monteverdi hat persönliche Verbindung mit dem Herrscherpaar, sein „Ritorno d'Ulisse“ erfährt eine Neufassung für Wien, von Cavalli erlebt man hier die Erstaufführung eines seiner frühen Werke („L'Egisto“ 1642), Cesti wird später kaiserlicher Vizekapellmeister. 1653 erregt die Wiener Hofoper am Reichstag zu Regensburg großes Aufsehen, wo Giovanni Burnacini ein zerlegbares Opernhaus mitbringt. Im gleichen Jahr veranlaßt der Besuch des Kaisers in München die erste Opernvorstellung („L'arpa festante“ von Maccioni), an die sich andere dramatische Kantaten und Ballette von Zambonini und Wendler, Opern von Johann Kaspar Kerll (1627—1693) anreihen, alle italienisch. Daneben waren hier die lateinischen geistlichen Spiele lebendig, wie die in Paris erhaltene „Comedia sacra Philothea“ von 1643 bezeugt, die 1658 wiederholt wurde, die Jesuitendramen waren überhaupt in Süddeutschland im 17. Jahrhundert opernmäßig ausgestaltet, und zwar in der Nebenhandlung, die neben dem gesprochenen Hauptstück einherläuft. So insbesondere die *Ludi caesarei* in Wien, über die zahlreiche Partituren der Leopoldinischen Zeit Kunde geben (von Staudt, F. T. Richter, Zächer u. a.). Hierher gehört

auch das einzige dramatische Produkt Kerlls, das sich erhalten hat — von seinen Münchner Opern wie dem Eröffnungstück des Opernhauses „l'Oronte“ 1657, „l'Erinto“ 1661 u. a. sind nur die Textbücher überliefert —: die Legende der hl. Natalie („Pia et fortis mulier“, Wien 1677). Hier spürt man starke dramatische Kräfte, besonders im 5. Akt, wo Aeolus mit einem Baßquartett der Winde die Flucht der Heiligen zu hemmen sucht,

Quatuor Venti

1. U - lu - la - bo
2. Si - bi - la - bo
3. Et to-na - - - bo
4. bo - a - bo, bo - a - bo

et to

oder in der bald darauffolgenden Schlummerszene der Heldin.

Cantus pro conciliando somno (mit Violen)

Blan - de ve - ni, ve - ni, som - nu - le

Das Drama als solches ist ganz gesprochen, die Musik betrifft wieder nur allegorische Zwischenhandlungen und einige wenige Einlagen. Auf die opernhafte Ausbildung des Schuldramas im deutschen Süden weist auch ein Seitenblick nach Salzburg, wo die Spuren der Oper bis 1618 zurückführen und später Männer wie Georg Muffat und Franz Heinrich Biber das Theaterwesen der Benediktineruniversität und des erzbischöflichen Hofes fördern.

In Wien hebt sich die Oper unter Leopold I. (1658—1705) zu vollem Glanz, der unter Josef I. und Karl VI. sorgsam gewahrt wird. Sie bleibt weiter ganz in Händen der Italiener, es werden nur deutsche Textübersetzungen von eigenen deutschen Hofpoeten verfertigt. Die ungleich wohlbestallteren welschen Hofpoeten legen ihre Libretti, die bald in der ganzen Welt Ansehen gewinnen, größtenteils als prunkvolle Ausstattungstücke an, die Lodovico Burnacini in glänzende Bühnenbilder umsetzt. Antonio Bertali, Felice Sances vertonen sie auch unter diesem Kaiser, der die Pracht des französischen Hofes überbieten wollte und besonders seine Hochzeiten mit grandiosen Prunkopern feiern ließ. War nach Paris Cavalli berufen worden, so sicherte sich Leopold einen Marc' Antonio Cesti, der über Innsbruck nach Wien kam und hier 1666—1669 in kaiserlichen Diensten stand. 1666 schrieb er das Festspiel „Nettuno e Flora“ und die Festoper „Il Pomo d'oro“, für die ein riesiges Holztheater auf der Cortina gebaut wurde. Sie wurde aber erst 1668 aufgeführt. Schon der große Chorprolog, dessen Eingangschor in der Sinfonia als Mittelsatz anklingt, nimmt eine Sonderstellung in der italienischen Opernliteratur ein, im übrigen ist die Partitur wieder vorwiegend solistisch, sie

hat verhältnismäßig wenig Rezitativ, viele kurze Arien und Ariosos, zahlreiche Symphonien. Die geschlossenen Arien sind meist Strophenlieder, wobei die einzelnen Strophen an verschiedene Personen verteilt sein und Veränderungen erfahren können; sie sind auch nicht immer tonal geschlossen. Die Strophe selbst folgt gern der bei Cesti beliebten zerteilten Form mit Wiederholung des zweiten Teils, die auch die größtangelegte Arie beherrscht, nämlich den pathetischen, instrumental begleiteten Eröffnungsgesang Proserpinas. Das Orchester ist nach der Stimmung abgetönt, so begleiten die Infernoszenen Zinken, Posaunen, Fagotte und Regale. Wie die meisten Opern seiner Zeit enthält der *Pomo d'oro* eine vom Kaiser selbst vertonte Szene.

Neben Cesti stehen andere Venezianer, wie P. A. Ziani (der Ältere), von 1669 an beherrschen aber durch fast drei Jahrzehnte Antonio Draghi aus Rimini und sein Textdichter Nicolo Minato das Hoftheater nahezu allein. Sie arbeiten mit ungeheurer Leichtigkeit, so daß Draghi über 200 Bühnenwerke nachgezählt werden, darunter mehrere komische Opern, wobei er anfangs auch Texte selbst verfertigte. Flüchtigkeit und eine gewisse Trockenheit kennzeichnen die zumeist nur als Gedächtnisbehelf hingeworfenen Partituren, deren Skizzen schon äußerlich eine streng konservative Gesinnung kundgeben, die weit in eine gärende Zeit hinein sich behauptet. Wichtig ist die Rolle der Blasinstrumente in Draghis Orchester, sowie die eigenartige solistische Verwendung der Bläser, die die Wiener Instrumentierungen bis in viel spätere Zeit auszeichnet. Sorgfältiger notiert und gediegen wirken Draghis Sepolcromusiken, die für szenische Karfreitagsvorstellungen in der Hofkapelle bestimmt waren und eine Mittelstellung zwischen Konzert und Theater einnehmen. Bei Sepolcro und Oratorium tauchen in Wien auch Versuche in deutscher Sprache auf, während auf dem Theater nur schwache Ansätze zu deutscher Textgestaltung vorkommen, wie in mehreren Komödienmusiken des Kaisers selbst. Deutsche Komponisten waren einstweilen auf einen schmalen Pflichtteil im Ballett gesetzt, wo besonders J. H. Schmelzer die heimische Volksmusik nicht verschmähte, während auch frühzeitig (1661) französische Vorbilder in Wien eindringen.

Auch in München entwickelt sich die Oper nach Kerll völlig italienisch weiter, 1674 wird der Römer Ercole Bernabei Hofkapellmeister, auch sein Sohn tritt in bayrische Dienste, ganz besondere Bedeutung gewinnt aber Agostino Steffani aus Venetien (1654—1728), der Schüler Kerlls, der in München aufwuchs. Seine 18 Bühnenwerke, die zwischen 1681 und 1696, 1707 und 1709 entstanden — er wurde der Musik durch seine diplomatische Tätigkeit lange entzogen —, und zwar in München, seit 1689 in Hannover, endlich für Düsseldorf, haben in der Operngeschichte Deutschlands ein Gewicht, das mit Lullys Auftreten in Frankreich verglichen worden ist. Seine künstlerische Verwendung der gebundenen Schreibart wurde vorbildlich, als einer der ersten vollgültigen Vertreter der ausgesprochenen Arienoper rückte er beträchtlich von der älteren Venezianer Art ab; die Da-Capo-Arie, mit Devise, herrscht in knappen Gebilden vor, vielfach mit ausgearbeiteter Instrumentalbegleitung, das Ritornell wird selbständig ausgebaut vor oder nach der Arie abgespielt, manchmal trennt sogar ein Sekko diese symphonische Wiederholung der Hauptzüge der Arie von ihr selbst, das Rezitativ ist nun sinnfällig von der Arie geschieden. Dabei wird in München besonders der ostinate Baß noch auffallend stark gepflegt, sowohl in eigenen Arien als auch in den Da-Capo-Formen, aber auch andere Arienformen sind gewählt, z. B. in „Alcide“ eine dreisätzige. Ähnlich wie bei Legrenzi werden stets mehrere Duette eingeflochten, die kunstvollen Satz entfalten. Auch

Lullys Oper wirkt auf Steffani ein, die Ouvertürenform übernimmt er sogleich, nur daß 1681 noch ein Menuett angehängt ist, aber auch im begleiteten Rezitativ zeigt sich dieser Einfluß, so in den beiden instrumental begleiteten durchkomponierten Szenen Amphions in der „Niobe“ (1688). Die eine wird von zwei Orchestern untermalt, darunter einem Violenquartett hinter dem Theater, während Cembalo und Theorbe den ganzen Auftritt hindurch schweigen — er gipfelt in einer Da-Capo-Arie mit ostinatem Baß —, die zweite Stelle, die ins Sekko mündet, hat acht Soloinstrumente zur Verfügung. Aus szenischen Gründen löst Steffani gelegentlich die Form auf, so bricht eine Arie Amphions jäh ab oder das Einschlafen wird in „Alarico“ realistisch vertont. Steffanis Sekko ist schon recht verarmt, doch finden sich noch ariose Reste.

In Hannover hatte man bereits ein Jahrzehnt vor Steffani italienische und französische Opern und Ballette aufgeführt, 1682—1688 wirkte hier N. A. Strungk, aber ohne mit eigenen Arbeiten hervorzutreten. Immerhin wählte man wenigstens gelegentlich vaterländische Stoffe, wie zur Eröffnung des neuen Opernhauses 1689 bei Steffanis „Enrico Leone“, der in deutscher Übersetzung (Fidlers) in Hamburg 1696 und in Braunschweig 1697 aufgegriffen wurde. Ein anderer großer deutscher Hof, an dem der italienischen Oper Tür und Tor geöffnet war, ist endlich der sächsische. In Dresden läßt sich das Ballett bis 1622 zurückverfolgen, dazu brauchte man französische Tanzmeister, doch war die Dichtung deutsch, D. Schirmer, später Chr. Dede-kind taten sich hervor, Schäferspiele, Waldkomödien, zur Musik bequemte geistliche Schauspiele liefen nebenher. Mit G. A. Bontempis „Il Paride“ hält dann 1662 die italienische Oper im nördlichen Deutschland ihren Einzug, wobei die Partitur in Dresden gedruckt wurde, ein Ausnahmefall in der italienischen, seit 1650 handschriftlich überlieferten Oper. Auch eine deutsche Übersetzung des vom Komponisten stammenden Textes ist verlegt worden, darin sind die vielen Strophenarien der Partitur stets mit „Lied“ bezeichnet. Neben diesen zwei- bis dreistrophigen Liedsätzen wird nur ganz selten eine Da-Capo-artige Arie gesungen, so von Elena im 4. Akt. Im ersten Akt treten lebhaft Triostellen der streitenden Göttinnen frisch heraus. Bontempi schrieb mit Peranda 1671 noch eine deutsche Oper „Daphne“, die in die ursprüngliche Handlung zahlreiche Volksfiguren eingestreut hat. 1667 war ein neues Komödien- und Opernhaus eröffnet worden, zur Pflege von Oper und Ballett, 1686 schritt man endlich an die Errichtung einer ständigen italienischen Oper unter Carlo Pallavicino, der seit 1667 in sächsischen Diensten stand, aber schon 1688 starb. Er schrieb für Dresden 1687 „La Gerusalemme liberata“, worin wie bei Steffani die kurze Da-Capo-Arie vorherrscht. Auch ist die Ritornellbehandlung mit Steffani gemeinsam im Bestreben, das Ritornell vor oder nach der Arie breit ausgeführt zur Geltung zu bringen. Pallavicinos „Antiope“, von seinem Sohn Stefano textiert, wurde von Strungk (1640—1700) beendet, der aus Hannover nach Dresden berufen wurde. Zwischen Italienern und Deutschen gab es ernstliche Reibereien, die Oper blieb weiterhin italienisch, wurde aber schon 1694 wieder aufgegeben; man druckte wie in Wien deutsche Übersetzungen. Hingegen gründete Strungk 1692 in Leipzig ein deutsches Opernunternehmen, in einem von Girolamo Sartorio errichteten neuen Opernhaus. Die Musik seiner 20 Opern, die meist über Renaissancestoffe textiert sind, ist wieder ganz verschollen.

In den fünfziger Jahren tritt Braunschweig und Weißenfels auf den Plan der Opernbewegung, und zwar vorwiegend mit deutschen Werken. Die Musik zu einem Festspiel des Jahres 1652

in Braunschweig von der Herzogin Elisabeth ist noch erhalten, geistliche Singspieltexte wie „Amelinde“ (1657), „Jakobs Heirat“ (1662), der „Hofmann Daniel“ (1663) verfaßte Herzog Anton Ulrich, Hauptkomponist war Johann Jakob Löwe, den Schütz empfohlen hatte. Mit Löwes Abgang nach Zeitz gerieten die Singspiele 1663 ins Stocken und wurden erst nach Teilnahme Anton Ulrichs an der Regierung seit 1685 in stärkerem Maße wieder aufgegriffen. Man wetteiferte mit Hamburg, führte aber auch Opern in italienischer und französischer Sprache ein, so Lullys „Proserpine“ 1685, „Psychè“ 1686, Gianettinis „Ermione“ 1686, Draghis „Harpocrate“ 1690 u. a. 1690 wurde ein großes öffentliches Opernhaus errichtet und Johann Sigismund Kusser (1660 bis 1727), der Schüler Lullys, berufen, der als Kapellmeister in der Art seines Meisters ganz hervorragend wirkte, aber mit dem Hofdichter und Intendanten Bressand in Zwiespältigkeiten geriet, die ihn schon 1693 nach Hamburg trieben. Kusser schrieb 7 deutsche Opern und eine italienische Serenade, doch sind nur 38 Arien aus der „Ariadne“ von 1692 erhalten, in denen französische Liedtänze, coupletartige Lieder und kurze Da-Capo-Arien nebeneinanderstehen. Von deutschen Komponisten wurden noch P. H. Erlebach und J. Philipp Krieger aufgeführt. Krieger hatte in Weißenfels die Oper zu stützen, die sich gänzlich deutsch erhielt. Der Hof ließ auch fremdsprachliche Einlagen nicht zu und wußte zugleich grobe Verstöße gegen die Anständigkeit zu vermeiden, wie sie in Hamburg vorkamen. Von biblischen Stoffen schritt man zu römischer Sage und Geschichte, ließ aber auch großen Fragen der politischen Gegenwart in musikalischen Vorreden das Wort. Krieger stammte aus Nürnberg, wo Johann Löhner mit deutschen Opern, biblischen und Renaissancestücken zu Ende des Jahrhunderts wirkte, dessen knappe Arien sich teilweise erhalten haben.

Die größte Bedeutung erlangte die deutsche Oper in Hamburg, wo einige Privatpersonen 1678 für deutsche Opernspiele ein öffentliches Theater am Gänsemarkt auftraten und das Venezianer Vorbild vierzig Jahre später nachahmten. Diese Gründung, die also volkstümlichen Neigungen entgegenkam, hielt sich sechzig Jahre lang und stellte 253 Singspiele heraus, die in der ersten Zeit ganz, später weitaus überwiegend deutsche Geisteserzeugnisse waren. Die leitenden Persönlichkeiten, an der Spitze der Senator Gerhard Schott, machten mit der geistlichen Oper den Anfang, sie gewannen einen der tüchtigsten Musiker ihrer Zeit, den Schützschüler Johann Theile, der das Eröffnungsstück Richters: „Adam und Eva“ vertonte, sich aber nach drei Versuchen vom Unternehmen wieder zurückzog. Die Musik zur „Geburt Christi“ (1681) liegt in Upsala. Den biblischen Stoffen wurden sogleich Bearbeitungen italienischer und französischer Libretti beigegeben, insbesondere nach Minato und Quinault. Die ersten elf Jahre umfaßt der Spielplan nur deutsche Werke, als Komponisten wirken Strungk bis 1683, J. W. Franck, der 1686 nach England geht, und J. Ph. Förtsch, auch Dichter, später Arzt und Staatsmann; 1691—1693 dann anschließend Conradi und Bronner. All ihre Musik ist mit Ausnahme weniger Arien ganz verschollen, insbesondere über die Rezitativkomposition fehlt jegliche Quelle, die Dichter gehen da vom steifen Alexandriner, den Bressand noch länger beibehielt, allmählich zu kürzeren Versen über, besonders C. H. Postel gestaltet die Rezitative in dieser Art aus. Die Alexandriner wurden auch in der Art des französischen Maschinendramas gesprochen. Die Ausstattung pflegte man mit großer Sorgfalt, so daß sie sogar Parisern imponierte. Zu Bostels großem Ausstattungsstück „Cara Mustapha“, das die Belagerung Wiens durch die Türken 1686 auf die Bühne brachte, haben sich Arien Francks in kleinen Liedformen erhalten, z. B.

Adagio ($\frac{1}{2}$ verkürzt)

Das Kreuz so mir Gott auf - ge - legt will ich nicht mehr be-

wei - - - - - nen. usw.

Auch komische Lieder im plattdeutschen Dialekt sind darunter. Denn nach Art der Venezianer Muster machen sich in Hamburg derbe, possenhafte Einlagen sehr breit. 1687 kommt es wegen unflätiger Auswüchse zu einem ernsten Konflikt mit der Geistlichkeit, bei dem aber für die Oper auch begeisterte Verteidiger aufstehen. 1689 dringt das erste fremdsprachige Stück ein, Lullys „Acis et Galathée“, zwei Jahre nach der Uraufführung in Paris, es wird 1695 deutsch wiederholt, 1691 folgt „Achille et Polixène“ von Lully und Colasse, 1693 werden italienische Opern in der Originalsprache gegeben, Gianettinis „La Schiava fortunata“, Pallavicinos „Gerusalemme“, 1695 wieder deutsch wiederholt. Unter Sigmund Kusser gelangt die Hamburger Oper 1693—1695 zur musikalischen Hochblüte. Dieser geniale Musiker, den Mattheson als Vorbild seines vollkommenen Kapellmeisters hinstellt, brachte Gesangwesen, Orchester und Bühnenbetrieb auf eine höhere Kunststufe und holte aus den zusammengewürfelten, aber durchwegs deutschen Kräften künstlerische Glanzleistungen heraus. Darüber kam er nur zu drei eigenen Opern, aus „Erindo“, 1693, ist in Hamburg eine Sammlung von 44 Arien gedruckt worden, die Mischung von französischen und italienischen Eigentümlichkeiten in knappen Formen bezeugt. Im Da Capo, Basso ostinato und in der obligaten Instrumentierung (Tromba, 2 Fagotte, Colascione u. a.) zeigt sich besonders der Einfluß Steffanis, den Kusser in Hamburg einführte. Die Duette folgen dagegen Lullys Art. 1694 taucht die erste Oper von Reinhard Keiser auf, „Basilius“, die Kusser 1692 schon in Braunschweig gegeben hatte — in Brüssel liegen Bruchstücke daraus —, ein Zerwürfnis mit Keiser trieb den unruhigen Geist aber bald darauf aus Hamburg weg — er zog mit einer eigenen Truppe in Süddeutschland herum, wandte sich dann nach Stuttgart und endlich nach England.

Nun ist Reinhard Keiser (1674—1739) die Seele der Hamburger Oper, der bis zum Tod Schotts, 1702, eine weitere Glanzzeit beschieden ist. Keiser, von seinen Zeitgenossen der größte Opernkomponist der Welt genannt, begleitet von nun an mit kurzen Unterbrechungen die Hamburger Oper bis zu ihrer Auflösung, die er kaum überlebt. Seine erstaunlich reiche Persönlichkeit, der zur höchsten Vollendung nur strengere Selbstzucht fehlte, bringt der deutschen Oper den Stilumschwung, der gleichzeitig bei Spätvenezianern, Steffani und Scarlatti ansetzt. Enorme Fruchtbarkeit, starke dramatische Gestaltungskraft, blühende, empfindungssatte Erfindungsgabe, stete Freude an formalen Neubildungen, innige Verschmelzung von Gesang und Begleitung, persönlicher Rezitativstil kennzeichnen sein Schaffen, das nur an Ungleichmäßigkeiten leidet und durch mittelmäßige oderschwache Textbücher beeinträchtigt wird. Da von 116 Opern,

die ihm nachgesagt werden, 35 erhalten sind, die meisten aus seiner frühen Zeit, so liegt zur Beurteilung umfassender Stoff vor, der aber keine fortschreitende Stilentwicklung aufweist, doch bis ins hohe Alter von erquickender Jugendfrische durchweht ist. Die Partituren sind alle von großer Buntheit, beziehungsvolle Wiederholungen von Arienstellen finden sich häufig, der Gesang wählt frühzeitig an dramatischen Höhepunkten frei durchkomponierte Formen, hier wie im begleiteten Rezitativ oder in dramatisch frei gebauten Duetten sind Anfänge großer dramatischer Musikgestaltung gegeben. Von Paris ist manches übernommen, so auch die Chaconne als große Orchesterform. Schon die erste ganz überlieferte Oper, der „Adonis“ von 1697, folgt in vielen Zügen französischem Einfluß, außer in Vortragsbezeichnungen, in der Ouvertüre, im „Präludium“ vor Rezitativdialogen, in gesungenen Tanzsuiten, in der Szenengliederung durch wiederkehrende Ariosophrasen oder im Schluß-„Rondoux“. Doch schwebt über dem Ganzen der Geist Italiens, Steffanis Vorbild tritt in der kunstvollen, lebendigen Schreibart, in kontrapunktischen Duetten, in Da-Capo-Arie und Rezitativ hervor, mit Scarlatti besteht manche gleiche Richtung. Dabei ist Keisers Tonsprache selbständig, sein Rezitativ wurzelt im deutschen Vortrag, ist sorgfältig durchgearbeitet und oft geradezu Vorstufe zu Bachs Rezitativkunst, der Arienbau hat viele eigenartige Züge, so wenn hier die Da-Capo-Form durch eine dritte Wiederkehr des Hauptsatzes nach Rezitativeinschub erweitert, die Klage um Adonis in Strophen durchkomponiert ist; die komischen Partien sind frisch und volkstümlich behandelt.

Von 1703—1706 ist Keiser Pächter des Hamburger Theaters, doch bricht die Unternehmung dabei zusammen. In seinem „Claudius“ führt er die Unsitte italienischer Arieneinmischung ein, die ja auch in Paris und London grassierte. Hamburg hat damals großes Ansehen in der Musikwelt, so zieht es den jungen Händel an, den Keiser fördert, indem er ihm 1704 den Text der „Almira“ überläßt. Händel steht durchaus im Bann Keisers, dessen buntgemischter Anlage er folgt. Italienische Arien wechseln mit deutschen, die Rundstrophe dominiert, daneben stehen zweiteilige Formen, Bassi ostinati, Tanzlieder, eine dreiteilige Reprisenarie und Liedarien mit verkürzter und veränderter Wiederkehr des Hauptsatzes und stark kontrastierendem Mittelteil. Die Melodik ist hier deutlich liedmäßig und inniger als bei Keiser.

Almira, 1. Akt, Fernando

VI.

Lieb - li - che Wäl - der, schat - ti - ge Fel - der

Fl.

küh - let des Her - zens un - nenn - ba - re Qual.

Im Rezitativ sind (wie in der „Octavia“) Lullys Ariosowiederholungen anzutreffen. Händels starker Erfolg bewog Keiser, die Oper selbst zu beenden und aufzuführen, dem „Nero“ Händels, dessen Musik verloren ist, hat er 1705 die „Octavia“ entgegengestellt, worin B. Feind als Textdichter debütierte. Die Spuren ihrer pathetischen Musik sind weithin bei Händel zu verfolgen. Die Da-Capo-Arie ist wieder stark bevorzugt, doch entraten ihrer die schönen dramatischen Kraftstellen gänzlich, wie der befohlene Selbstmordversuch der Heldin, wo ein leidenschaftliches Orchesterrezitativ zu weichen Arien abfällt:

Octavia, 2. Akt. Octavia, Akkompagnat (Schluß)

Str. Weg Sze - ter, weg! weg, dor - - - - -

nen-schwang - re Kro - ne

attacca.

Arietta con Unisoni (Vl. mit Singstimme)
Adagio

Ver - letz - te Au - gen - lich - ter, ich schein' euch un - ge-treu? ver -

letz - te Au - gen - lich - ter, ich schein' euch un - ge - treu! (noch 5 Takte), später

Aria con Strom'i (Schluß)
Adagio assai

Treu - ge - lieb - ter, gu - te Nacht, Treu - ge - lieb - ter, gu - te



Neros Fluchtszene ist von folgendem Leitgedanken geführt:



Hier sind Ausdrucksarien, Ariosi und Akkompagnatorezitative mit voller Steigerung vereint. Das Orchester der Oper liebt Fagotte als Arienbegleitung, einmal im Quintettsatz, auch das energische Unisono der Streicher mit dem bewegten Baß läuft durch mehrere Arien. Szenische Ritornelle sind selten, eines malt Neros Traum, ein Gewitter wird ganz übergangen.

Neben Keiser und Händel wirkte damals Johann Mattheson am Hamburger Theater, der 80 Opern schrieb und z. B. seine „Cleopatra“ nach staunenswertem Gesang und Selbstmord auf der Bühne im Orchester zu Ende dirigierte. Seine Schriften späterer Zeit sind eine Hauptquelle der Hamburger Operngeschichte. Händel wandte sich nach Italien, in Hamburg gab man noch eine (verloren gegangene) Doppeloper von ihm, Keiser floh in seine Heimat, von 1709—1717 ist er aber wieder in Hamburg und Hauptstütze der Oper, wo neben ihm vorübergehend Graupner auftaucht, wo auch Händels Londoner Opern alsbald deutsch nachgespielt werden. Später irrt Keiser in der Welt herum, immer wieder nach Hamburg zurückfindend, wo er endlich komische Arien und Rezitative zu Lully und Händel schreiben muß. Keisers Musik zu Bostels „Krösus“ (nach Minato) von 1710 liegt in der Fassung von 1730 neu veröffentlicht vor. Die italienische Sinfonia, die Keiser in späterer Zeit neben dem Konzert gern als Einleitung wählt, wird durch den Eingangschor abgeschlossen. Die stumme Rolle des Prinzen Atys, der im Verlauf des Stückes die Sprache wiederfindet, gibt Anlaß zu Ritornellen als Szenenmusik. Die Da-Capo-Arie ist jetzt selten, Liedarien, Strophenlieder, freie zweiteilige Formen, einmalein kleines Rondo (I₂) sind verwendet. Königs Schäferspiel „Inganno fedele“ (1714) hat im 3. Akt eine Kantate eingelegt, der „Jodelet“ von Prätorius (1726) ist als scherzhaftes Singspiel mit breiten komischen Partien versehen, die teilweise dem Neapler Buffostil vorgreifen, teilweise dem des deutschen Singspiels:

Jodelet



Die Sinfonia hat freie suitenhafte Formung mit Da Capo des präambelhaften Hauptsatzes „Burla“, in den eine Galliarde eingeschaltet ist. Der 2. Akt beginnt mit einer Fuge, die Luras Arie begleitet, später folgt eine „Aria en Rondeaux“; bei den meisten der Rundstrophen hat Keiser eigenhändig das Da Capo gestrichen.

Diese Werke weisen schon in die Verfallszeit der Hamburger Oper. Possenopern, darunter Lokalstücke wie „Der Hamburger Jahrmarkt“, „Die Hamburger Schlachtzeit“ von Keiser,

„Fragmente“ nach französischer Art (mit Sprachgemenge), Intermezzi, Marionettenvorstellungen u. a. sprießen hervor, unter den italienischen Opern, die reichlich gegeben werden, begegnet uns u. a. der Wiener Conti, der die Vorliebe fürs komische Fach mit dem letzten großen Meister der Hamburger Unternehmung, G. Ph. Telemann (1681—1767), teilt. Telemanns Ansehen war in Deutschland gewaltig, seine Produktivität grenzenlos, unter den 40 Opern, die an Keiser anschließen, sind die meisten an derbkomische Texte gebunden. Auch Telemann kennt den scharf zugespitzten, spöttischen Intermezzostil, in Königs „Pimpinone“ ist zugleich der Stoff der „*Serva padrona*“ vorweggenommen.

In Hamburg bildete sich G. Ch. Schürmann (1672—1751) heran, der seit 1707 in Braunschweig eine neue Blüte der deutschen Oper heraufführt. Seine Stoffe sucht Schürmann gern in der deutschen Vergangenheit, wie in „Heinrich dem Vogler“ (1718) oder in „Ludovicus Pius“ (1726). Die französische Ouvertüre hat wieder ein Menuettanhängsel, die großen Da-Capo-Arien mit zweigeteiltem Hauptsatz — einmal findet sich hier auch die dreiteilige Repriseform im Hauptsatz — herrschen nahezu allein, doch bringen dramatische Spitzenstellen mit dem Akkompagnatorezitativ, das wieder ariose Teile verschränkt, freie Formen. Ballett- und Tafelmusik (u. a. eine Ouvertüre) sind eingestreut. Hasse und Graun wirken unter Schürmann als Sänger und erleben hier ihre ersten Aufführungen. Hasse, der zuvor in Hamburg Tenorist war, schrieb 1721 eine italienische Oper („*Antioco*“), vielleicht mit deutschem Rezitativ, Graun kam 1725 nach Braunschweig und brachte hier 5 deutsche und ein italienisches Werk auf die Bühne. Die italienische Oper nahm in Braunschweig an Ansehen zu, 1735 stellte plötzlich der Hof die Aufführungen ein. In den dreißiger Jahren versiegte die deutsche Oper allenthalben. Zu Leipzig war das Strungksche Haus schon 1727 abgebrochen worden, in Durlach, das sich von 1712 als Stütze der deutschen Bewegung hervorgetan hatte, wobei die Partitur von Schweizelspergs „*Lucretia*“ sich erhalten hat, hörte die Oper 1733 auf, die Weißenfelder, in der nach Krieger J. A. Kobelius mit zahlreichen Singspielen vertreten ist, 1736. Gottsched, der heftige Operngegner, konnte 1742 das Ende der deutschen Oper verzeichnen.

Hingegen hob sich die Pflege der italienischen Oper in Deutschland. In München, wo die Akten zu Beginn des 18. Jahrhunderts von „Exhibierung deutscher Opern“ sprechen, trat nach Steffani Pietro Torri (bis 1737) hervor, der u. a. drei französische Werke in Frankreich schrieb, in Dresden hatte das französische Theater seit 1694 die Oberhand, man gab nur gelegentlich italienische Opern, erst 1719—20 war eine italienische Operngesellschaft unter A. Lotti — im neuen Opernhaus — verpflichtet, deren beste Mitglieder Händel nach London holte, 1726 und 1727 spielten italienische Künstler G. A. Ristoris komische Opern „*Calandro*“ und „*Don Chisciotte*“, 1731 erfolgte endlich Hasses Berufung.

In Wien wurde man nach Draghis Tod plötzlich sehr fortschrittlich gesinnt, Giovanni Bononcini aus Modena, der von 1691—1711 als Cellist und Komponist hier lebte, brachte besonders als ein Hauptvertreter der neueren, leichteren Stilart die Werte, die allenthalben in der Musik hervordrangen, rasch in Umlauf. Etwas zurückhaltender stehen ihm die Venezianer C. A. Badia und M. A. Ziani — der Neffe des älteren Ziani, eine bedeutende Erscheinung — zur Seite. Die Opernaufführungen fanden gern im Freien statt, so in der kaiserlichen Favorita Unter Josef I. wurde 1708 von Fr. Galli Bibiena ein großes Opernhaus am Josefsplatz hergerichtet, das bis 1744 in Benutzung stand. 1700 trat mit einer Festa teatrale zuerst der Steiermärker Johann Josef Fux hervor, der unter Karl VI. das Wiener Musik- und Theaterleben

beherrschte. Seine 18 Opern, deren letzte er 1731 schrieb, nehmen in ihrem hartnäckigen Festhalten am strengen Stil und an Chorwirkungen eine Ausnahmstellung in der italienischen Oper seiner Zeit ein. Die Wiener Musik erhielt durch ihn überhaupt eine gediegene, ernste Grundlage, der Oper insbesondere wurden Oberflächlichkeiten und Nachlässigkeiten der allgemeinen Geschmacksrichtung ferngehalten und die Verbindung mit der Vergangenheit gewahrt. In Wien bildeten sich damals schon Sonderbestrebungen und selbständige Grundsätze aus, die den späteren, von hier ausgehenden Reformen vorarbeiteten. Fux knüpft an die ältere Wiener Überlieferung an, in der er aufgewachsen war, er schreibt für einen ernsten, prachtliebenden Monarchen, der seine Festoper „Elisa“ (1719) in Amsterdam stechen ließ (1729). Der Prunkstil zeigt sich in der Entfaltung reicher Chormittel, in pomphaften, doppelchörigen Einleitungen, in besonderen Orchesteraufgaben, in dem wieder von eigenen Komponisten, wie Nicola Matheis, bestrittenem Ballett. Durch ganz Europa berühmt war die Krönungsoper „Costanza e fortezza“, Dichtung von Pariati, die 1723 am Prager Hradschin unter Teilnahme glänzender Persönlichkeiten gegeben wurde und mit riesigem Aufwand den Kampf Porsennas um Rom vorführte. Viele Chöre der Römer, der Etrusker, von Nymphen und Flußgöttern durchziehen das Werk, einzelne Stellen kehren öfter rondonmäßig und in Verschränkungen wieder, die gleichförmig würdige Haltung der Arien und mehrerer Duette drückt aber allerdings den Gesamteindruck. Die Da-Capo-Form ist starr durchgehalten, in großen Maßen mit stets zweiteiligem Hauptsatz, meist zweiteiligem Mittelsatz, gebaut. Die „Devis“ wird sehr häufig, sogar gelegentlich noch im Mittelsatz verwendet, die Arienbegleitung geht manchmal bis zur Fuge, Kontinuoarien, mit voll ausgesetztem Schlußritornell, sind selten. Im Rezitativ haben sich mehrstimmige Partien erhalten, das Akkompagnato ist nur in der musikalisch spannenden Episode der Verteidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles herangezogen, deren musikalische Hauptzüge sind: ein stolzes Arioso

Clarin

Orazio, mit



Großes Orchester

Non è
Nicht al-

Basso continuo

Tutti

Orazio

solo O - ra - zio, nò,
lei - ne steh' ich hier,non è solo O - ra - zio, nò.
nicht al - lei - ne steh' ich hier.

ein mehrmals wiederkehrender großer Chor

Chor der römischen Soldaten

De' Ro - ma - ni la vir - tù o - sa tut - to, tut - to, tut - to.
Rö - mer - sinn bleibt im - mer - zu un - be - zwun - gen, un - be - zwun - gen.

und ein Gegenchor

Chor der Etrusker

È fu - rore o va - ni - tà, è fu - rore o va - ni - tà
Wel - che Toll - heit, wel - cher Wahn, wel - che Tollheit, wel - cher Wahn!

Später folgt Clelias Klagearie

Adagio

Non mi res - ta da spe - rar,
Al - le Hoff - nung ist vor - bei,

Str.

senza Cembalo

Fux zur Seite und unter seinem Einfluß standen in Wien zwei Italiener, der Venezianer Antonio Caldara (1670—1736) und der Florentiner Francesco Conti (1682—1732). Caldara schrieb 69 Opern, seit 1716 in Wien, er vereint gebundene Schreibweise mit stärkerem, melodischem Schwung; Conti, ein weltberühmter Theorbenspieler, wurde besonders durch seine Versuche im charakteristischen und komischen Stil bekannt. Beide Meister pflegen den Chorsatz im Oratorium weiter, sie entfalten insbesondere da große dramatische Vorzüge. In der Operneinleitung steht die italienische Sinfonia vor der französischen Form, daneben zeigen sich Mischungen und Rückverweise auf die Kanzone (Satzwiederholungen), wie schon bei Fux, nach Draghis Muster. Die Continuoarie schwindet nun ganz, ausgesprochene Archaismen wie Fuxens Arien im „*Stile Madrigale*“ treten zurück, die textlichen Reformergebnisse der Oper schränken die Aufgaben des Musikers immer mehr ein. Die Dichtungen von S. Stampiglia und Apostolo Zeno bedeuten nämlich eine straffere Zusammenfassung der Texte und ihre Reinigung von überflüssigem Episodenwerk und komischen Zutaten, die für die italienische Oper überhaupt ausschlaggebenden Einfluß erlangte. Zeno, 1718—1729 Hofpoet und Historiograph in Wien, hat das Verdienst, an der Herausarbeitung des Dramas in der Oper mit vollem Erfolg gewirkt zu haben, allerdings auf Kosten der musikalischen Bedürfnisse, die im Sinne der Opernentwicklung überhaupt auf ein Nebengeleise verwiesen werden. Da die Musik immerhin für den Zeitgeschmack und für Zenos Stellung unentbehrlich war, so konnte die Ausgestaltung des Dramas nur durch ein solches Kompromiß erreicht werden, der Musiker ist dabei dem eigentlichen Drama, das im Rezitativ abläuft, ferngehalten und ganz an die Arien verbannt, die nun schematisch den Szenenausgang besetzen (Ingressi, Abgangsarien) und so den Personenverkehr bestimmen, indem die einzelnen Personen unter Szenenhäufung nacheinander abtreten. Auch werden Handlungsarien verpönt, Vergleichsarien bevorzugt. Die dramatische Führung, deren Stärke bei Zeno die Charakterzeichnung ist, folgt der französischen Tragödie, so schon äußerlich in der Neigung zu 5 Akten,

Züge der italienischen Oper sind aber beibehalten, besonders der gute Ausgang. Der Prolog wird verschmäht, dafür tritt am Schluß eine „Licenza“ als Huldigung vor dem Monarchen ein. Die einzige Brücke, die von der Textdichtung zur Ausdrucksfülle der Musik führt, das begleitete Rezitativ, ist etwas ungemein Seltenes und auf eine, höchstens zwei Stellen im Stück beschränkt. Dieses Schema Zenos wird von seinem Wiener Nachfolger Metastasio getreulich übernommen, es legt durch die große Bedeutung beider Männer für das Theater mehrere Jahrzehnte hindurch die italienische Oper ganz an die Kette der Da-Capo-Arie.

Literatur

F. Berend, N. A. Strungk, Diss., München 1915. — F. Chrysander, Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper, Jahrb. I; Verschiedene Aufsätze zur Hamburger Oper in der Allgem. Musik-Zeitg., Leipzig 1877—1880. — M. Fehr, A. Zeno und seine Reform des Operntextes, Diss., Zürich 1912. — M. Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden. Dresden 1861. — R. Haas, Zu Monteverdis *Il Ritorno d'Ulisse*, St. Mw. IX; Zu Walthers Choralpassion nach Matthäus A. f. M. II; Wiener deutsche Parodieopern um 1730, Z. f. M. VIII.; Die Wiener Oper, Wien 1926; Die Musik des Barocks, Potsdam 1928. — W. Kleefeld, Das Orchester der Hamburger Oper. S. I. M. G. I. — L. v. Köchel, J. J. Fux. Wien 1872. — H. Kretzschmar, Das erste Jahrhundert der deutschen Oper. S. I. M. G. III. — H. Leichtentritt, R. Keiser in seinen Opern. Diss., Berlin 1901. — R. v. Liliencron, Die Horazischen Metren im 16. Jahrhundert. V. M. III; Die Chorgesänge des lateinischen deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert. V. M. VI. — E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Berlin 1855. — W. Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition von 1650—1800. A. f. M. III. — W. Meyer, *Fragmenta Burana*, Festschrift der Göttinger Akademie der Wissenschaften 1901. — A. Neißer, *Servio Tullio*, Leipzig 1902. — M. Neuhaus, A. Draghi. St. Mw. I. — J. O. Opel, Das erste Jahrzehnt der Oper in Leipzig. N. Arch. f. sächs. Gesch. V. — K. Ottzenn, Telemann als Opernkomponist. Diss., Berlin 1902. — A. Prüfer, Untersuchungen über den Kunstgesang in evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1890. — C. Refardt, Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrhunderts. A. f. M. III. — F. M. Rudhart, Geschichte der Oper am Hof zu München. Freising 1865. — A. Sandberger, Zur Geschichte der Oper in Nürnberg. A. f. M. I. — L. Schiedermaier, Die Anfänge der Münchner Oper. S. I. M. G. V.; Zur Gesch. der frühdeutschen Oper. J. P. 1910. — H. M. Schletterer, Das deutsche Singspiel. Augsburg 1863. — G. F. Schmidt, G. K. Schürmann. Diss., München 1913; Zur Gesch. der frühd. Oper, Z. f. M. V, VI. — E. Schmitz, Harsdörfers Frauenzimmergesprächsspiele. Liliencron-Festschrift. — C. Schneider, Biber als Opernkomponist. A. f. M. III. — H. Scholz, J. S. Kusser. Diss., Leipzig 1901. — A. Schubiger, Das liturgische Drama des Mittelalters und seine Musik. Berlin 1876. — O. Ursprung, Die lateinische Osterfeier. Z. f. M. II. — H. Vogl, Zur Gesch. d. Oratoriums in Wien, St. Mw. XIV. — A. v. Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte. Wien 1901; Die Theater Wiens, Bd. 1; Geschichte der Stadt Wien VI. — E. Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien 1660—1708. St. Mw. VI. — A. Werner, Geschichte der Musikpflege in Weißenfels. Leipzig 1912. — Fr. Zelle, Beitr. z. Gesch. der ältesten deutschen Oper. Berlin, Programm des Humboldt-Gymnasiums 1889, 1891, 1893.

Neuere Ausgaben

Cesti, *Il pomo d'oro*. D. T. Ö. III/2, IV/2. — Fux, *Costanza e Fortezza*. D. T. Ö. XVII. — Händel, *Almira*. Ges. A. 61. — Keiser, *Krösus und Inganno fedele*. D. D. T. XXXVII—XXXVIII. — Jodelet, *Eitners Publikationen* XVIII. — *Octavia*, Supplement 6 zu Händels Gesamtausgabe, 1902. — Pallavicino, *Gerusalemme liberata*. D. D. T. LV. — Schürmann, *Lodovico Pius*. Eitners Publikationen XVII. — J. G. Staden, *Seelewig*. M. f. M. XIII. — Steffani, *Alarico*. D. D. T. II. Folge, XI/2, Ausgewählte Stücke, ebenda XII/2. — Torri, *Ausgewählte Werke*, ebenda XIX/XX.

Robert Haas

DIE HOCHMEISTER DES MUSIKALISCHEN BAROCKSTILS

Anmerk.: Es sei hervorgehoben, daß die Instrumentalwerke der beiden Großmeister in dem Abschnitt „Instrumentalmusik von 1600—1750“ auf S. 540, die Oratorien und Mysterien in dem Abschnitt „Das Oratorium im 18. Jahrhundert“ auf S. 704, die Opern Händels in „Die Oper in England bis 1740“ auf S. 663, die Choräle Bachs sowie seine Kantaten und Passionen in „Die evangelische Kirchenmusik“ auf S. 446 eingehend behandelt werden. D. Hgb.

Am Ausgange des musikalischen Barock stehen die Persönlichkeiten Bach und Händel. Ehe die Entwicklung eine neue Richtung einschlug, ballten sich die inneren Triebe und Gestaltungskräfte des vergangenen Zeitalters noch einmal übermächtig zusammen, so daß der Zurückblickende die Empfindung hat, als sei die Arbeit der unmittelbaren Vorgänger ein bloßes Vorbereiten dieser letzten und höchsten Leistung gewesen. Diese Schlußleistung erhält ihre besondere Eigenart nicht nur dadurch, daß die dem gesamten Zeitalter eigentümlichen Techniken und Ausdrucksmittel in vollkommener Durchbildung erscheinen, sondern zugleich dadurch, daß sich in ihr das Ethos des Zeitalters in unvergleichlich gesteigerter Weise verkörpert. Unsere Schätzung Bachs und Händels geht weit über die Bewunderung ihrer einzelnen Schöpfungen hinaus. Nachdenklich verweilen wir, je länger, je mehr, bei dem Wesen ihrer schöpferischen Persönlichkeit, bei dem Ausdrucke dessen, was in ihren Werken über allem Zeitlichen und Bedingten steht, ohne doch je eine abschließende Formel für das Transzendente ihrer Erscheinung zu finden.

Sebastian Bach, der aus altem Thüringer Protestantengeschlecht Entsprössene, gehört von Haus aus zu den großen spekulativ veranlagten germanischen Naturen. Wie sich ihm die Fähigkeit erschloß, in einer an die Universalität der Mittelalterlichen grenzenden Vieltätigkeit das gesamte Vorstellungsgebiet der christlich-protestantischen Weltanschauung zu durchdringen, so öffneten sich ihm in schier unbegreiflicher Weise auch die geheimsten Beziehungen in der Elementarwelt der Töne. Seine Musik steckt voll tiefer Symbolik. Sie gehört zu dem bisher erhabensten Ausdruck des rein Geistigen in der Musik, eine lebendige Verkörperung jenes Urgesetzlichen, das sich das polyphone Denken im Laufe von fünf Jahrhunderten geschaffen hatte. Dies aber nicht auf der bloßen Grundlage theoretisch-spekulativen Nachsinnens, sondern auf Grund einer sie Takt für Takt durchflutenden unmittelbaren und wirklichen Anschauung dieses Geistigen. Es gab keinen Gedanken, keinen Begriff, keinen Gefühlskomplex, zu dem sein nach innen gewendetes Auge nicht ein anschauliches musikalisches Symbol gefunden hätte. Viele seiner so bildhaft wirkenden Themen und Motive sind zwar älteres Barockgut und entschleiern ihren letzten Sinn erst nach längerer Beschäftigung mit der musikalischen Sprachsymbolik der Zeit überhaupt, aber sie tragen in ihrer Formung sämtlich den Stempel Bachscher Eigenart. Dabei ist wesentlich, daß Bach, wo der Text es erheischte, das Bild nie um des Bildes wegen gesetzt hat, wie so mancher geringere Barockmeister. Vielmehr fiel es für ihn zusammen mit dem inneren Ausdruck, mit dem „Affekt“ der betreffenden Stelle. Während die Romantik ihre Ausdrucksbewegung auf intuitiv gefühlsmäßigem Wege findet und demgemäß subjektiv wirkt, läßt Bach sich überall — auch wo er stärksten Ausbrüchen gegenübersteht — durch mehr oder weniger greifbare Bild-, Zustands- oder Begriffsvorstellungen leiten. Das gibt seiner Musik den großartigen Zug ins Überpersönliche. Bei den Vokalwerken ermöglicht es der Text, gewissen Bach häufig beschäftigenden

Vorstellungskomplexen nachzuspüren, und da alles, was er schrieb, von einer beispiellosen geistigen Einheit beherrscht ist, die keine Ausnahmen oder Willkürlichkeiten kennt, so konnten Alb. Schweitzer und A. Pirro es wagen, die Motivsprache Bachs und ihre Verwendung im Dienste des Ausdrucks geradezu in eine Art wissenschaftliches System zu bringen. Freilich, was wir in dieser Beziehung durch Vergleich und Analyse nachträglich herauslösen und dann als objektiv Gegebenes auf uns wirken lassen, lebte in Bach als unmittelbar zeugende Kraft. Übersinnliches, nicht Anschauliches sich anschaulich zu vergegenwärtigen, ist Mystik. In diesem Sinne ist Bachs Schaffen mit der Mystik verwandt. Alles prägt sich durch die Klarheit und Helle des inneren Erlebnisses aus.

Wo, wie in den reinen Instrumentalwerken, das richtunggebende Wort fehlt, ist die Deutung der Bachschen Phantasiewelt allerdings nur durch unmittelbares Erfassen möglich. Daß aber auch hier, in Präludien, Fugen, Tokkaten, Phantasien, Konzerten ein gewisses Bildhafte, Zuständliche, Begriffliche den geistigen Ausgang bildete und die Symbolik der Tongestalt beeinflusste, steht wohl außer Zweifel. Denn die „Sprache“ Bachs ist hier keine andere als dort. Dazu kommt aber, daß in der Instrumentalmusik die Möglichkeit gegeben war, die Vorstellungskomplexe dem Reiche der absoluten Tonkombinationen zu entnehmen, jener Welt unzähliger kontrapunktischer Möglichkeiten also, in der sich Bach von Anfang an zu Hause fühlte. Die Fortspinnungen vieler seiner Fugen und Choralvorspiele ziehen ihre Kraft wesentlich aus solchen kontrapunktisch-architektonischen Vorstellungen, die damals, wenigstens für Bach, noch denselben unvergleichlichen Anreiz zum Schöpferischen gaben, wie das beste lyrische Gedicht für das Schaffen der späteren Romantiker. Wer in seinen Präludien und Fugen nichts als tongewordene mathematische Exempel sieht, unterschätzt diese Tatsache und kommt mit dem Begriff des Genies in Konflikt.

Ph. Spitta spricht gelegentlich von der eigentümlichen inneren Erregung, die alle Werke Bachs durchzieht. Sie ist als solche zwar mehr oder minder jedem schöpferischen Geiste eigen, tritt aber bei ihm in besonderer Stärke und schon in den Jugendwerken auffällig entgegen. Die Vollendung des Barockgeistes zeigt sich gerade darin, daß er jeweilig zu den schärfsten Mitteln melodischer, harmonischer, rhythmischer, kontrapunktischer Natur griff und mit dem Moment der Überraschung arbeitete, wie kein zweiter Meister im barocken Zeitalter. Es gibt Rezitative (etwa jenes kurze von 13 Takten „Sie lehren eitel falsche List“ in der Kantate Nr. 2, „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“), in denen nahezu jedes Wort durch ein musikalisches Reizmittel nachdrücklich gemacht ist:

*Adagio*¹⁾
(Tenor) *Recit.*

Sie leh - ren ei - tel fal - sche List, was wi - der Gott und sei - ne Wahr - heit

¹⁾ In den Takten 1 und 7 symbolisiert Bach die „falschen Lehrer“ im besonderen noch dadurch, daß er zwei Zeilen der unmittelbar vorher gehörten Choralweise in gespreizt-anmaßendem Tone (*Adagio*) kanonisch einführt.

ist, und was der ei-gen Witz er-den-ket, o Jam-mer, der die Kir-che schmerzlich

Adagio

krän-ket, das muß an-statt der Bi-bel stehn. Der Ei-ne wäh-let dies, der An-dre das,

Recit.

die tö-ri-ge Ver-nunft ist ihr Kom-paß, sie glei-chen de-nen to-ten

Grä-bern, die, ob sie zwar von au-ßen schön, nur Stank und Mo-der in sich

fas-sen und lau-ter Un-flat se-hen las-sen.

Es gibt ebenso Arien (etwa das „Dein Wetter zog sich auf“ in Nr. 46, „Schauet doch und sehet“), wo Singstimme und Instrumente sich im Ausspielen klanglicher oder thematischer Überraschungen förmlich überbieten. Chorrufe wie das „Barrabam“ oder der Satz „Sind Blitze, sind Donner“ der Matthäusp passion sind weitere Beispiele für solche Geniezüge, die Bach in gleicher Stärke nur bei den großen norddeutschen Orgelmeistern vorgeprägt fand. Bleiben sie aber bei andern Zeitgenossen (Telemann, Keiser, Mattheson) gewöhnlich nur geistreiche Einfälle von Augenblickswirkung, so versteht Bach ihnen kraft seines beispiellos ausgebildeten Gefühls für inneren Rhythmus eine dynamische Energie mitzugeben, die überwältigt und sie in die Nähe elementarer Ereignisse rückt. Die Eingangschöre der beiden Passionen, das Kyrie der Hohen Messe, der erste Chor von „Ein feste Burg“ und viele andere gehören hierher.

Das Barock der großen Wiener Meister zur Zeit Bachs, voran des Joh. Jos. Fux, ist ein anderes. Schon der konfessionelle Unterschied trennte. Hier wuchs, als Mischung aus Kunstelementen der klassischen Polyphonie der Altitaliener und Strömungen vom jüngeren Italien her, ein Stil herauf, dessen Monumentalität keinesfalls geringer ist. Die für ihn entscheidenden Werke gehören der katholischen Kirchenmusik, dem Oratorium und der Oper an. Das einzelne Wort oder der von ihm beherrschte Satzteil gewinnt hier nicht die tonsymbolische Zeugungskraft wie im Norden, sondern ordnet sich — so war es italienische Überlieferung — dem Ausdruck des Gesamtaffekts unter. Das wieder wirkt auf den Charakter der Melodik, die auf ungehemmte Entfaltung breiter, sinnlich schöner Linienzüge hindrängt. Sie ist in Wien durchaus von den großen dort beschäftigten Italienern (Caldara, Conti, Porsile, Badia) bestimmt worden, die, zugleich Opern- und Oratorienkomponisten, ihr Talent in ständigem Umgang mit bedeutenden Gesangsvirtuosen schulten. Der deutsche Einschlag macht sich bemerkbar in der Hochschätzung des kunstvollen Kontrapunkts und seiner mannigfachen Spielarten. Vielleicht ist in keinem Zeitalter und an keinem zweiten Orte das Bedürfnis und die Fähigkeit, in den strengsten Formen der Polyphonie (Kanon und Fuge) zu denken, so allgemein gewesen wie damals, als Fux, der Verfasser des *Gradus ad Parnassum*, an der Spitze der Wiener Hofmusik stand. Man richtet nicht nur ganze Messen voll höchster Künstlichkeit auf, wie Fux mit seiner Karl VI. gewidmeten *Missa canonica* (1718), sondern läßt Fuge und Kanon selbst in die vergänglichsten Stücke der Oper, die Arien, eindringen, nicht immer zum Vorteil der dramatischen Wirkung. Es tritt auch hier der dem gesamten Barockzeitalter eigentümliche Zug in Erscheinung: das heiße Streben, die Materie restlos durch den Geist zu bezwingen.

Für Händels Schaffensrichtung ist der Einfluß Italiens entscheidend gewesen, des Italiens Scarlattis und Corellis. Wie diesen, so lag es auch ihm fern, die Künste des Kontrapunkts um ihrer selbst wegen aufzusuchen oder gar zum Angelpunkt ganzer Werke zu machen, so sicherlich er dies vermocht hätte. Seine ganze Natur strebte dem Dramatischen zu. Ihn fesselte von Anfang an das Rätselhafte der menschlichen Seele, und sein Trachten ging dahin, Gestalten zu schaffen. So verleugnete er zunächst seine Schulung im Geiste des Hallenser Kantatenmeisters Zachow und schrieb für Florenz, Rom und Venedig im reinen, reifen Stile der gleichzeitigen Italiener. In der Oper ist Händel auch später Italiener geblieben. Nach dem Übertritt auf englischen Boden kam er mit der großen einheimischen Chormusik Englands in Berührung und begann sofort, sich alle ihre Mittel untertan zu machen. Seine Musik gewinnt jetzt neben der Tiefe, die sie von Anfang an kennzeichnet, einen bemerkenswerten Zug ins Breite. So im Utrechter Tedeum (1713) und in den wenige Jahre später entstandenen



Abb. 75. Bach, H-moll-Messe, Autograph. Crucifixus, Takt 5—23.
Original im Besitz der preußischen Staatsbibliothek, Berlin

Chandos-Anthems. Aber schon die ursprüngliche Fassung des Oratoriums „Esther“ zeigt, welche Rolle Händel dem Chore künftig auch innerhalb einer dramatischen Handlung zuweisen wird. Im „Israel in Ägypten“ (1739) erreicht diese auch bei Erzählung und Schilderung von dramatischem Schwunge beseelte Chortechnik ihren Höhepunkt, aber auch ihr Ende, da es unmöglich scheint, sie im Rahmen eines einzigen Werkes noch weiter zu steigern. Gegen-

(Andante)

(I) Za - dok, the priest and Na -

than, the pro - phet, a - nointed

So - lo - mon King.

über Bachschen Chören, deren lebhaftes organisches Stimmengeflecht auch bei schwach besetzten Sängergruppen wirksam bleibt, rechnen diejenigen Händels auf Massenbesetzung. Daher die größere Flächenhaftigkeit in der Anlage, ihre verhältnismäßig schlichte harmonische und melodische Struktur, wie sie als großartigstes Musterbeispiel das erste der Krönungs-anthems, „Zadok, der Priester“, verrät (vgl. das Notenbeispiel S. 688).

Die Hinwendung Händels zum Chororatorium erfolgte in England. Das Vorbild dazu fand er jedoch ebenfalls in Italien, in den einem früheren Stadium des Barock angehörenden Oratorien Carissimis, die ihm, wie eine Entlehnung in „Samson“ beweist, nicht nur dem Namen nach bekannt waren. Es ergibt sich somit die merkwürdige historische Tatsache, daß eine Gattung, die im Kreise römischer Jesuiten ihr Gepräge empfangen hatte, ihre Vollendung durch einen protestantischen Deutschen erfährt, und zwar in einem Lande, das als erstes der religiösen Aufklärung huldigte. Die gewaltige Vertiefung, die Händel ihr gibt, beruht im wesentlichen in der mit psychologischem Scharfblick erfaßten scharfen Zeichnung der Charaktere. Hierfür hatte ihn die Oper geschult. Hier wie dort herrscht die Da-capo-Arie mit ihren dem barocken Empfinden so einleuchtenden beiden gegensätzlichen Teilen. So oft aber Händel das übliche Schema einhält, so oft entfernt er sich auch von ihm und schafft dramatische oder lyrische Ergüsse — in den letzten Oratorien „Theodora“, „Susanna“ und „Jephta“ stehen solche —, die sich unter keine theoretische Formel bringen lassen. Auch bei Händel würde es möglich sein, ein Verzeichnis gewisser bei gleichen oder verwandten Vorstellungen auftretender Elementarwendungen aufzustellen. Aber sie tauchen in der Regel bald unter in dem Strome rein gefühlsmäßigen Gestaltens und verlieren damit die bildhafte Deutlichkeit, die ihnen Bach zu erhalten pflegte. Bach war, da er mit einem Gymnasiastenchor zu rechnen hatte, gezwungen, den von Knabenstimmen nicht zu fordernden tiefen seelischen Ausdruck gleichsam in die Komposition selbst hineinzuprojizieren und kam auf diese Weise zu seiner so vielfach gebrochenen und im wahren Sinne oft barocken Melodik. Händel hatte überwiegend italienische oder italienisch geschulte Gesangsgrößen vor sich, deren Reife des Empfindens und Vortragskunst ihn zur Bevorzugung breiter, schwellender Kantilene auffordern mußte. Nahezu jede Arie Händels ist daher von dem Zauber reiner bel-canto-Kunst umflossen und tritt abseits von dem, was Bach sich in heißem Ringen um Wortsinn und übersinnliche Bedeutung an stilistischer Selbständigkeit erkämpfte.

Auch in der reinen Instrumentalmusik ist Händel niemals Problematischem nachgegangen. Als Instrumentalkomponist blieb er, streng genommen, bis an sein Ende ein Schüler Corellis, also abermals eines Meisters römischer Prägung. Der wundersamen E-dur-Arie am Schlusse seines letzten Oratoriums „Triumph of time and truth“ (1757) beläßt er dasselbe nur wenig veränderte Geigensolo, das er an der gleichen Stelle (im „Trionfo del tempo“ 1708) einst in Rom für den großen Geiger geschrieben hatte, und in so manchem Concerto grosso, mancher Triosonate kehrt Corellisches Gedankengut, händelisch umgeschmolzen und vergeistigter, wieder. Selbst in der Klaviermusik verläßt ihn dessen Geist nicht, obwohl hier die Einflüsse Domenico Scarlattis und solche von der deutschen Heimat her überwiegen. Diese letztere, die im Herzen Händels stets unvergessen blieb, hat ihm bei allem doch das Schönste, Dauerndste und Unvergänglichste verliehen: den Blick in die Tiefe des Herzens und die Richtung aufs Ewige. Sie geben seinen Werken die Größe, Ruhe und Klarheit, an der sich bis heute noch jede Generation erhoben und gestärkt hat.

Arnold Schering

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is written on ten staves. The first staff is the melody, and the subsequent staves are for the piano accompaniment. The music is in G major, indicated by one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece is marked "Moderato". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The handwriting is in ink on aged paper.

DAS DEUTSCHE LIED IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Für die Entwicklung des Lieds ist das Aufkommen des Generalbasses von besonderer Bedeutung. Kannte man bis dahin nur das mehrstimmige Lied der A-cappella-Periode, das zwar nach Bedarf auch als Sololied mit Instrumenten ausgeführt wurde, so ermöglichte doch erst die Erfindung des Generalbasses leichte Fixierung eines durchgebildeten Akkompagnements auf Akkordinstrumenten als Voraussetzung jeder solistischen Kleinkunst. Jetzt erst kann sich neben dem mehrstimmigen Lied, das nun seinerseits auch mit Generalbaß versehen wird und in dieser Gestalt noch für lange Zeit in Übung bleibt, die begleitete Monodie, in Deutschland das begleitete Sololied, herausbilden. Unter den frühesten Vertretern dieser neuen Gattung verdient Heinrich Albert (1604—1651) besondere Hervorhebung. Zwar hat es auch vor ihm nicht an Versuchen gefehlt, die neue Kunst in Deutschland einzubürgern, aber diese Vorgänger, unter ihnen in erster Linie Thomas Selle in Hamburg mit seinen „Monophonicis“ (1636), folgten fast ausnahmslos italienischen Vorbildern. Anders Albert; dieser gebürtige Sachse und Vetter des großen, am neuen Liede stark interessierten Heinrich Schütz, kam als junger Student nach Königsberg und geriet, selbst ein talentierter Poet, in einen Kreis literarisch interessierter Kommilitonen, dessen Mittelpunkt eines der besten lyrischen Talente der Zeit, der noch heute gekannte Simon Dach, war. Mit ihm verband den strebsamen Musiker bald innigste Freundschaft, und diesem Bunde in erster Linie ist Alberts großes Liederwerk, die „Arien“, die in 8 Teilen in Königsberg von 1638—51 erschienen, zu danken. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern knüpft nun Albert in den Arien — der Name bezeichnet in dieser Zeit noch keinen bestimmten Formtypus — an zwei altbewährte Formen deutscher Herkunft, das Tanzlied und den protestantischen Choral an und hat in engster Anlehnung an diese beiden Grundtypen eine Reihe reizender Lieder geschaffen, von denen das allbekannte, immer wieder abgedruckte „Vorjahrsliedchen“ und das Herbstlied „Jetztund heben Feld und Wald“ genannt sein mögen. Darüber hinaus aber hat er in höchst bedeutsamer Weise und mit überlegenem Kunstverstand diese volkstümlichen Formen mit Elementen der höheren Kunst zu durchdringen vermocht und damit einen neuen Liedtypus geschaffen, der alle Wandlungen der Zeit überdauert hat und noch heute Lebensfähigkeit besitzt. Albert selbst hat ihn in seinen Arien vielfach erprobt und in dem Hauptstück der Gattung, „Auf, mein Geist! Und nun erhebe“, eine seiner besten Leistungen geboten:



Daneben hat er denn freilich als Kind seiner Zeit auch der italienischen Richtung in einer Reihe schwächerer Nummern seinen Tribut gezollt. Albert ist nun aber keineswegs überzeugter Monodist, vielmehr halten sich in seinen „Arien“ Solonummern und Lieder für mehrere

Stimmen fast die Wage; ja, wir sehen sogar, wie er in den späteren Teilen die mehrstimmige Form wieder bevorzugt, der beste Beweis dafür, wie schwer man sich mit der neuen Kunst zu befreunden vermochte. Ähnliche Wahrnehmungen lassen sich auch bei anderen Vertretern des neuen Stils, unter denen wohl nicht zufällig die Organisten dominieren, machen; am ausgeprägtesten läßt sich diese zweideutige Stellung dem neuen Lied gegenüber in den Ristschen Sammlungen und später bei Johann Wolfgang Franck erkennen.

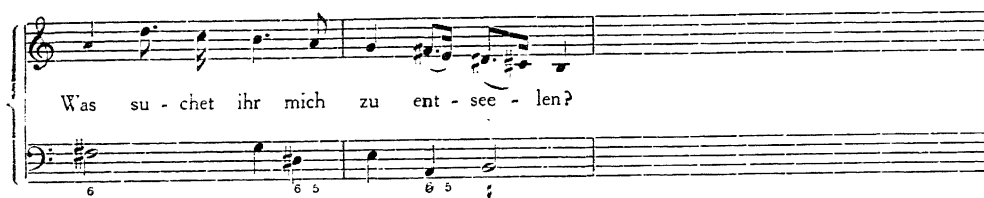
Der Gegensatz von höherer Kunst und Volkskunst, der, wie wir sahen, gleich im ersten wirklich deutschen Liederwerk in die Erscheinung tritt, und dem Albert in mehr vermittelndem Sinne geschickt begegnete, bildet noch auf lange Zeit hinaus die vornehmste Triebfeder aller Betätigung im neuen Lied.

Das volkstümliche Prinzip findet einen ebenso hartnäckigen wie kurzsichtigen und engherzigen Verfechter in dem als fruchtbarer Kirchenliederdichter bekannten Wedeler Geistlichen Johann Rist (1607—67). Rist, der sich bereits als Student im weltlichen Liede nicht unrühmlich hervorgewagt hatte, sah in der Popularisierung des neuen musikalischen Kunstzweiges seine schönste Aufgabe, ein Ziel, für das er, dank seiner ausgedehnten Beziehungen zu den besten Musikern, mit Erfolg einzutreten sich wohl zutrauen durfte. Es gelang ihm auch, in seinen 1642 erschienenen „Himmlischen Liedern“ geistliche Liedertexte voll Kraft und Bilderreichtum zu schaffen und zu ihrer Komposition den vortrefflichen Hamburger Musiker Johann Schop zu bestimmen. Schops Melodien, durchweg choralartige Stücke, die neben gehaltvoller Melodik eine etwas freiere Form im Sinne Alberts, kleinere Ansätze zu imitatorischer Schreibweise sowie maßvoll angewandte Chromatik auszeichnen, hätten wohl, so möchte man meinen, durchaus dem entsprechen müssen, was Rist als erstrebenswertes Liedideal vorschwebte. Aber selbst das scheint diesem übereifrigen Volksfreunde nicht einfach genug gewesen zu sein, denn in seinen zahlreichen späteren Sammlungen, die den „Himmlischen Liedern“ an dichterischem Wert nicht gleichkommen, hat er allmählich einen großen Kreis von Musikern an sich gezogen, darunter Talente wie den Hamburger Scheidemann, Hammerschmidt und S. Th. Staden, doch sinken hier die Melodien selbst der besten Köpfe zu blutleerer Schablone hinab, von der es nur selten Ausnahmen gibt, so etwa in Stadens „Ach, welch ein Übel ist der Krieg“. In Rists weltlichen Sammlungen treten die guten Seiten seiner Tendenz im ganzen erfreulicher hervor. Die „Galathea“ (1642) und auch die „Florabella“ (1651) bieten eine Reihe hübscher, echt volkstümlich empfundener Melodien, die wir wieder Schop und einem andern Hamburger Musiker, Peter Meier, verdanken. Neben Originalmelodien bringt nachweisbar die „Galathea“ auch Parodien, d. h. Anpassung instrumentaler Stücke meist ausländischer Herkunft an die Texte, ein Verfahren, das bereits Albert kennt, und das für die Geschichte des Liedes noch von besonderer Bedeutung werden sollte. Schon gleich die nächste Sammlung, die wir zu erwähnen haben, bestreitet den musikalischen Teil ganz mit derartigen Parodien: Gabriel Voigtländers „Allerhand Oden und Lieder“, zu Sohra auf Seeland, also in nächster Nähe Hamburgs, 1642 erschienen. Nach der textlichen Seite bedeutet Voigtländer, der als Trompeter in dänischen Diensten stand, insofern einen Fortschritt, als er in diesen Oden den Kampf gegen die allzusehr überhandnehmenden mythologischen Spielereien, den Rist auch androhte, mit Erfolg aufnimmt. Voigtländer sucht seine Stoffe in alltäglichen Begebenheiten, er behandelt Tun und Treiben der verschiedensten Stände, geißelt ihre Schwächen und Laster nicht ohne

Witz und Sarkasmus. Die Melodien, durchweg Stücke knappster Form, sollen laut Titel aus aller Herren Länder stammen; und da eine Übereinstimmung zwischen Text und Melodie unserm Trompeter offenbar wenig Sorge bereitet hat, so tritt der künstlerische Wert der Sammlung hinter ihrer geschichtlichen Bedeutung durchaus zurück. Gleichwohl hat sie ihren Erfolg gehabt, und die Texte besonders, aber auch die Melodien konnten sich noch lange großer Beliebtheit erfreuen und auch an Nachahmern des Verfahrens hat es nicht gefehlt; unter ihnen steht Grefflinger mit seinen „Weltlichen Liedern“ (Frankfurt 1651) an erster Stelle.

Während in Hamburg das neue Lied durch Rists übertriebene Sucht nach Volkstümlichkeit notgedrungen verkümmern mußte, verfällt es in Sachsen in das andere Extrem des allzu Verkünstelten, und auch hier kommt die Entwicklung vorzeitig zum Stillstand. Zunächst beobachten wir aber einen höchst erfreulichen Aufstieg. Andreas Hammerschmidt, bekannt auch als Mitglied des Ristschen Kreises, nimmt in seinen, 1642 und folgende Jahre zu Freiberg erschienenen „Weltlichen Oden“ den Hamburger Stil nach Sachsen hinüber, bereichert ihn durch Hinzunahme von begleitenden Streichinstrumenten und zeigt sich in den besten Stücken (z. B. „Nirgends hin als auf den Mund“; Moser Nr. 5) als ein durchaus liebenswürdiges Liedtalent. Ungleich bedeutender erscheint Konstantin Christian Dedekind in seiner 1657 zu Dresden herausgekommenen „Aelbianischen Musenlust“. In der äußeren Form folgt auch dieser sächsische Hofmusikus mit seiner stattlichen Sammlung, die die besten Dichter jener Zeit, Opitz, Fleming, Dach, Rist und noch manche kleinere Talente vorwiegend sächsischer Herkunft vereinigt, dem anspruchslosen Hamburger Vorbilde, aber in der Belebung und ausdrucksvollen Gestaltung dieser Form, in einer vornehm gewählten Melodik zeigt sich der hervorragende Liedkomponist. Dedekinds Leistungen werden noch erheblich übertroffen von einem andern sächsischen Liedmeister, dem Leipziger Organisten und späteren Dresdener Hofmusikanten Adam Krieger, dessen bedeutsamem Wirken ein allzufrüher Tod vorzeitig ein Ziel setzte. Seine „Arien“, die wir heute, von einzelnen Fragmenten der 1657 erstmalig erschienenen Sammlung abgesehen, nur noch in einer zweiten, posthum 1667 erschienenen Ausgabe kennen, stehen formell in gleicher Weise wie die Arbeiten Hammerschmidts und Dedekinds durchaus auf Hamburger Boden. Auch sie knüpfen an Volks- und Tanzlied an, halten sogar an dessen strenger Symmetrie mit einer auffallenden Zähigkeit fest und geben sie nur da einmal auf, wo es der Komponist auf höchste Ausdruckssteigerung abgesehen hat. Durch derartige Dehnungen erzielt Krieger ganz hervorragend schöne Wirkungen, so etwa in der Hauptnummer der Sammlung „Adonis Tod“. Durch sein überragendes melodisches Talent weiß nun aber Krieger bei aller Strenge und Geschlossenheit der Form die Lieder so abwechslungsreich zu gestalten, weiß die mannigfachsten Stimmungen der Texte, die ihn überdies als recht sympathischen, formgewandten und anmutigen Dichter zeigen, voll auszuschöpfen, so z. B. in folgendem elegischen Lied:

Weicht, ihr Ge-dan-ken, weicht von mir! Wie könnt ihr mich doch nur so quä-len?



Er weiß vor allem durch kleine, aber höchst gehaltvolle Nachspiele oder auch vereinzelte Zwischenspiele für fünfstimmiges Streichorchester die beim Hörer erweckte Stimmung in einer Weise nachklingen zu lassen, daß seine Arien mit Recht als ein erster Höhepunkt in der Entwicklung des neuen Liedes gelten können. Sie sind die erste Sammlung im neuen Stil, welche auch heute noch Gebrauchswert besitzt, was man von allen bisherigen Erscheinungen, Albert mit geringen Ausnahmen eingeschlossen, doch nicht sagen kann. Stilistisch nahe steht diesen Arien Johann Jacob Loewe von Eisenach mit seiner 1665 erschienenen „Salanischen Musenlust“, die sich sogar in Äußerlichkeiten (gereimte Überschriften) an das Vorbild anlehnt.

Mehr und mehr gewinnt nun aber Operneinfluß als Folge des Einzugs der italienischen Oper in Dresden im sächsischen Liede die Oberherrschaft; den volkstümlichen kleineren Formen der eben Genannten treten in Sammlungen wie Johann Krügers „Musikalischer Ergötzlichkeit“ (1684) und Jakob Krembergs „Musikalischer Gemüts-ergötzung“ (1689) die größeren von Kantate und Opernarien entlehnten Liedformen gegenüber, deren Ausdrucksmittel hier freilich oft genug ohne jede innere Notwendigkeit zur Anwendung gelangen und ästhetisch wenig befriedigende Gebilde zeitigen. Daß aber trotz dieser Neigung zu einer mehr äußerlichen Wirkung auch dieser Stilrichtung hin und wieder Lieder im besten Sinne gelungen sind, zeigt am schönsten Krembergs heute wieder allgemeiner bekanntes Meisterlied: „Grünet die Hoffnung, halb hab ich gewonnen.“

Von geringer Bedeutung für die Weiterentwicklung des neuen Stils ist Thüringen. Hier bringt Georg Neumark in seinem „Poetisch und musikalischen Lustwäldchen“ (1652) und dessen Fortsetzung, dem „Fortgepflanzten Lustwald“ (1657) oft kleine, das eigentliche Lied vorwegnehmende, musikalisch gehaltvolle Geigenritornelle, so etwa in seinem berühmtesten und gekanntesten Stück „Wer nur den lieben Gott läßt walten“. Außer Neumark und seinem begabten Hauptmitarbeiter Adam Drese wirken in Thüringen noch die beiden Ahle recht fleißig und erfreulich als Vertreter eines gemäßigt volkstümlichen Liedstils.

Wir wenden uns nunmehr südwärts nach Nürnberg, wo durch das Wirken S. Th. Stadens im Dienste Rists und ferner durch die liedartigen Einlagen in Stadens „Seelewig“ dem Liede verhältnismäßig früh der Boden bereitet worden war. Hier in Nürnberg scheint Hamburger Einfluß am nachhaltigsten gewirkt zu haben, wie die Melodien zu Dilhers und Arnschwangers zahlreichen geistlichen, ganz im Hamburger Stil gehaltenen Sammlungen zeigen. Eine Ausnahme bildet Johann Löhner, dessen leider nur fragmentarisch erhaltene „Geistliche Singstunde“ (1676) schon durch die Verwendung von Instrumenten dartut, daß sie über den Rahmen der übrigen Nürnberger hinausstrebt.

Nur spärlich ist die Beteiligung katholischer Kreise an der Einbürgerung der neuen Kunst. Friedrich Spees, des Kölner Jesuiten berühmte Sammlung „Trutznachtigall“ (erstmalig 1649 erschienen), die eine stattliche Anzahl zum Teil hervorragend schöner Melodien eines bisher noch nicht mit Sicherheit ermittelten Komponisten in engster Anlehnung an instru-

mentale Tanztypen bietet, bleibt vorerst eine vereinzelte Erscheinung, bis durch die fleißige Mitarbeit des Laurentius von Schnüffis und seine zahlreichen Sammlungen, die seit den 60er Jahren in Konstanz erscheinen, auch im äußersten Süden ein regeres Liedinteresse erwacht, das sich besonders in den gehaltvollen Melodien des Paters Romanus Vötter zu Schnüffis' „Mirantischer Maultrommel“ (1698) in schöner Weise auswirkt. Als der hervorragendste süddeutsche Liedmeister des 17. Jahrhunderts ist vielleicht der Münchener Geistliche Johannes Kuen (1605–1675) anzusprechen, von dem wir aus den Jahren 1635–1674 eine größere Anzahl Liedersammlungen, darunter die „Geistlich Turteltaub“ (1639), besitzen.

Je mehr wir uns dem Ende des Jahrhunderts nähern, um so stärker macht sich unter dem Einfluß des allenthalben zunehmenden Operninteresses ein allgemeiner Niedergang in der Liedproduktion bemerkbar. Erwähnung verdient immerhin eine Gruppe von Stettiner Komponisten, „die an die ältere Liedtradition anknüpfte und bemüht war, trotz aller höheren Kunst volkstümlich zu bleiben“ (Schwartz). Aber nur zwei Namen von überragender Bedeutung tauchen noch auf: Johann Wolfgang Franck, Opernkapellmeister in Hamburg und Komponist zahlreicher Opern, dokumentiert mit seinen Melodien zu Elmenhorsts „Geistreichen Liedern“, die in den Jahren 1681–85 erschienen und 1700 eine durch Georg Böhms Beiträge äußerlich wie auch innerlich bereicherte, nunmehr 100 Nummern umfassende Neuauflage erlebten, aufs neue das rege Interesse der großen Handels- und Hansestadt am Lied. Sie beweisen weiter, daß die Arbeit, die Rist hier geleistet hat, doch nicht vergeblich gewesen ist. Denn diese Franckschen Lieder können in der Tat das Ideal eines volkstümlichen, gehaltvollen Liedes genannt werden. Formell halten sie nach Hamburger Art im wesentlichen am Choral fest, verschmähen auch einen größeren Begleitapparat und verzichten auf Ritornelle, aber die Art und Weise, wie Franck selbst in diesem engen Rahmen sich die Elemente der höheren Kunst dienstbar macht, und nicht zuletzt sein außerordentliches melodisches Talent stempeln diese Stücke zu klassischen Mustern der Gattung. Auch von diesen geistlichen Liedern behaupten viele noch heute ihren hohen Wert und sind wie wenige geeignet, häuslicher Erbauung und Erhebung zu dienen, unbeschadet ihrer wenig erfreulichen Texte des Hamburger Geistlichen und Librettisten Elmenhorst.

Im Gegensatz zu Franck steht der Rudolstädter Kapellmeister Philipp Heinrich Erlebach mit seiner Sammlung „Harmonische Freude musikalischer Freunde“ (in 2 Teilen 1694 und 1704) durchaus auf dem Boden der großen Form. Die dreiteilige Da-capo-Arie in erster Linie ist das Vorbild, an welches Erlebach anknüpft, und dem er auch mit den äußeren Mitteln des orchestralen Akkompagnements nacheifert. Aber seine musikalischen Gedanken zeigen sich der großen Form durchaus würdig, seine Gesänge bergen bei aller Unzulänglichkeit der Texte mit ihrer stark moralisierenden Tendenz eine reiche Fülle von Schönheit und tiefempfundenem Ausdruck. Ein hochbedeutender Musiker steht hier vor uns, der mit Nummern wie „Meine Seufzer“ und „Ihr Gedanken quält mich nicht“ wieder gekannt zu werden verdiente.

Von diesen Einzelererscheinungen abgesehen, schwindet um die Jahrhundertwende mehr und mehr das Interesse der Komponisten am deutschen Lied, die Oper beherrscht in dieser Zeit das gesangliche Interesse aller Kreise. Das bezeugen die vielen Sammlungen von Opernarien, zu denen das Publikum mit Vorliebe greift. Wo aber, wie in erster Linie unter den Studenten, noch Lust und Liebe am einfachen Liedgesang zutage tritt, da greift man auf die alten Lieb-

linge zurück, zu denen nach Ausweis damals entstandener Liederhandschriften — die bemerkenswertesten sind die Liederbücher des Clodius und des Johann Heck — in erster Linie Adam Kriegers und Voigtländers Stücke gehören; der beste Beweis, daß in dem Zwiespalt zwischen Volkskunst und höherer Kunst die volkstümliche Richtung schließlich den Sieg davongetragen hat. Und durchaus volkstümlich ist auch der Inhalt im Süden entstandener Handschriften — die Prinnersche Sammlung wäre hier vor andern zu nennen —, die aber im Gegensatz zum Norden nicht Sammelgut, sondern vorwiegend Originalbeiträge bieten.

Lieddrucke erscheinen in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts so gut wie gar nicht, eine Ausnahme machen lediglich einige zu kirchlichem Gebrauch bestimmte Gesangbücher mit Melodien. Unter ihnen beansprucht dasjenige des Zeitzer Kantors Schemelli (Leipzig 1736) besonderes Interesse wegen des Anteils, den J. S. Bach an seiner Redaktion hat. Eine Neubelebung der Liedproduktion ist von dem Erscheinen von Rathgebers „Augsburgischem Tafelkonfekt“ (in 4 „Trachten“ während der Jahre 1733–42 erschienen) ab zu verzeichnen. Dieses Tafelkonfekt, für die Geschichte des Quodlibets von größter Wichtigkeit, hat auch für die Entwicklung des neuen Liedes seine Bedeutung, einmal als Fundgrube für alte, noch im Volksmunde lebendige Melodien, dann aber besonders durch die darin enthaltenen eigentlichen Sololieder, die uns Rathgeber, einen fleißig komponierenden Benediktinerpater, als durchaus liebenswürdiges Liedtalent von stark volkstümlicher Begabung kennen lehren. Die Sammlung aber, durch welche die Entwicklung eigentlich erst so recht wieder in Fluß kommt, ist „Sperontes' Singende Muse an der Pleiße“, die 1736 und folgende Jahre in Leipzig herauskam. Das Erscheinen dieser ungewöhnlich prächtig ausgestatteten Sammlung, in deren pseudonymem Herausgeber Sperontes Philipp Spitta den Schlesier Johann Sigismund Scholze erkannt hat, bedeutet nach der textlichen Seite zweifellos einen unverkennbaren Fortschritt; bietet sie doch nach langer Pause zum erstenmal wieder wirkliche Poesie, und zwar von keinem Geringeren als dem auch von Goethe noch geschätzten Christian Günther, dem sich Scholze mit eigenen Beiträgen von ungleichem Wert als Schüler anschließt. Anders steht es mit den Melodien. Für sie greift Scholze auf jenes Verfahren der Parodie zurück, das, wie wir uns erinnern, schon Voigtländer zum Stilprinzip erhoben wissen wollte. Ähnlich wie dieser beabsichtigt Sperontes mit seiner Liedmusik nicht Originalbeiträge, sondern vielmehr die neuesten Instrumentalstücke, meist Tanzweisen, wie Airs, Menuetts, Murkis, Märsche und vor allem Polonaisen zu bieten. Daß es sich dabei nicht um Liedmusik im eigentlichen Sinne handelt, kann etwa folgendes Beispiel dartun:

Air.

Un - ge - zähl-ter Blu - men Men - ge, Die durch al - ler Gär - ten Gän - ge

Aber wie bei Voigtländer, so steht es auch hier um die innerliche Übereinstimmung zwischen Dichterwort und Melodie recht wenig erfreulich, und dieser Umstand macht auch Sperontes' Sammlung musikalisch im ganzen wenig wertvoll. Und doch fehlt es nicht an Nummern, die als Lieder voll gelten können und einen echt volkstümlichen Ton anschlagen; ja man hat

ob dieses erfreulichen Eindrucks für eine Reihe von Stücken sogar Bachs Autorschaft in Anspruch nehmen wollen, was aber bisher nur für das oftgenannte Blaustrumpflied „Ihr Schönen, höret an“ mit einiger Berechtigung geschehen ist. Trotz ihrer Mängel hat sich die Sammlung beispielloser Beliebtheit erfreut, und die Gefahr, daß das von Sperontes erneut eingeschlagene Verfahren nun doch allgemeines Prinzip werden könnte, lag nahe genug und ist auch keineswegs immer umgangen worden. Aber zum Glück waren doch auch Gegenströmungen vorhanden, die der Liedkomposition als einer selbständigen Kunst das Wort redeten, und ihnen ist es zu danken, daß sich die Komponisten mit der Zeit immer entschiedener von Sperontes' Grundsätzen frei gemacht haben. Der erste, der gegen Sperontes auftrat, war Friedrich Gräfe, ein hoher Postbeamter und rühriger Musikdilettant in Braunschweig, mit seiner „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Music eigene Melodeyen verfertigt worden“, die 1743 in Halle zuerst erschien und noch drei Fortsetzungen erlebte. Die Absage an Sperontes, die schon aus der Fassung des langatmigen Titels zur Genüge hervorgeht, setzt sich in den Vorreden in allerlei Sticheleien, die selbst vor der äußeren Ausstattung der „Singenden Muse“ nicht halt machen, fort. Daß Gräfe über ausgedehnte literarische Verbindungen verfügt, läßt neben seinen Widmungen an Marianne von Ziegler und die Gottschedin die große Anzahl der von ihm bemühten Poeten erkennen, in der Mehrzahl höchst schwächliche Nachahmer Günthers. Aber auch den eigens verfertigten Melodien, für die Gräfe sich nicht weniger als vier Musiker verschrieb, läßt sich keineswegs unbedingt Lobenswertes nachsagen: C. Ph. E. Bach, dem wir hier zum erstenmal als Liedkomponist begegnen, bietet vereinzelt erfreuliches und auch C. H. Graun ist mit ein paar stimmungsvollen Stücken vertreten. Ganz schwach und höchst ungesänglich in der Schreibweise ist der nicht weiter bekannte Giovannini, etwas besser Gräfe selbst. Das Haupttalent der Sammlung ist aber entschieden Konrad Friedrich Hurlebusch: die Nummer „Etwas lieben und entbehren“ gehört zum Schönsten und Innigsten der Zeit, und auch die folgende steht ihr an Zartheit der Empfindung nicht nach:

Me - lin - dens Au - ge seh' ich nicht, doch hör' ich, daß es itz - und

weint, o weint dies himm - li - sche Ge - sicht, das sonst mit Son - nen - blik - ken

schei - net, das sonst mit Son - nen - blik - ken schei - net, ich weiß, daß selbst die Trau - rig -



In erfreulichem Gegensatz zu Sperontes stehen weiter noch zwei Hamburger Sammlungen, die zeitlich zusammenfallen und auch äußerlich wie innerlich mancherlei Ähnlichkeit aufweisen. Die eine, G. Ph. Telemanns „24 theils ernsthafte, theils scherzende Oden“ (1741), bedeutungsvoll schon allein durch die Tatsache, daß hier ein Musiker von Rang sich dem Liede zuwendet, ist an musikalischem Gehalt freilich nicht so wertvoll, wie der Name Telemann erwarten lassen sollte — das beste, was dieser bedeutende Meister im neuen Lied geleistet hat, enthalten vielmehr die Beispiele seiner 1733/34 erschienenen „Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen“, die ja nichts anderes sind als kleine Lieder der verschiedensten Formen; die andere Sammlung, anonym unter dem Titel „Neue Oden und Lieder“ in 3 Teilen 1742—52 erschienen, enthält ausschließlich Gedichte, und zwar meistens vorher nicht gedruckte, von Hagedorn, und als Komponist dieser Lieder, die sich durch Feinheit der Form, Anmut der Sprache und Sinn für musikalische Wirkung auszeichnen und daneben durch eine Dosis französischen Witzes eine erfreuliche Abwechslung in das ermüdende Einerlei der nachgüntherischen Tugendpoesie bringen, gibt sich im 3. Teil Valentin Görner (1725—62), Musikdirektor am Hamburger Dom, zu erkennen. Ihn müssen wir auf Grund dieser Kompositionen als eines der ausgezeichnetsten Liedtalente des Jahrhunderts bewerten. Görner hält formell an dem gangbaren, von der Poesie entlehnten Odenschema Sperontes' und Gräfes fest, erweist sich aber als ein Melodiker von ganz außerordentlicher Begabung mit sicherem Blick für das richtige Verhältnis zwischen Wort und Ton. Seine Melodien halten sich frei von all dem unsangbaren Zierat der Sperontiden und zeigen auch schöpferischen Formensinn durch die äußerst glückliche Anwendung des Chorrefrains in den geselligen Stücken. Sehr erfreulich wirkt auch die gleichmäßige Güte der Melodien, unter denen eigentliche Niete kaum zu finden sind; dafür aber zahlreiche Treffer ersten Ranges, von denen nur das eine, noch von Goethe gekannte und für seine Sessenheimer Lieder benutzte „Uns lockt die Morgenröte“ namentlich hervorgehoben sei.

In Verbindung mit Görner und Hagedorn mögen zwei Musiker genannt werden, die sich nicht ohne Geschick an einen so spröden Stoff wie die Gellertschen Fabeln herangewagt haben. Johann Ernst Bach, der Sohn eines Vettters des großen Sebastian, bringt in seiner „Sammlung auserlesener Fabeln mit dazu verfertigten Melodien“ (1749) an Stellen, wo die Erzählung eine unerwartete Wendung nimmt, auch eine neue Melodie und tut so gleichsam den ersten Schritt zur durchkomponierten Ballade. Der hochbegabte Valentin Herbing († 1766), dem

wir auch einige gute volkstümliche Lieder verdanken, überträgt in seinem „Musikalischen Versuch in Fabeln und Erzählungen . . .“ (1759) die großen Ausdrucksmittel von Oper und Kantate auf diese beliebte Form der Dichtung, bietet in seinen durchkomponierten Szenen viel fesselnde Einzelheiten, ist aber im übrigen doch noch nicht fähig, Wort und Ton zu einer einheitlich gestalteten Kunstform zu verschmelzen.

Die weitere Entwicklung des Liedes wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fast ausschließlich beherrscht von dem Wirken der sogenannten Berliner Schule. In Berlin läßt nämlich der auch als Ästhetiker nicht unbekannte Advokat und Musikdilettant Christian Gottfried Krause im Jahre 1753 „Oden mit Melodien“ erscheinen und legt im Vorwort zu dieser Sammlung eingehend seine Grundsätze für die Liedkomposition dar. Seine etwas langatmigen Ausführungen gipfeln in folgendem Hauptsatz seines Programms: „Die Komponisten sollen singend ihre Lieder componieren, ohne das Clavier dabey zu gebrauchen und ohne daran zu gedenken, daß noch ein Baß hinzukommen soll.“ Muster des ihm vorschwebenden Liedideals sieht Krause nicht, was immerhin nahe gelegen hätte, in so meisterhaften Stücken wie etwa den Görnerschen, vielmehr ist ihm das wahre Vorbild die französische Chanson, eine Ansicht, die nicht so sehr überraschen kann, wenn man bedenkt, daß gerade wenig Jahre vorher umfangreiche französische Chansonsammlungen durch hübsche Drucke den Weg ins Volk gefunden hatten. Auf Grund dieses Programms, das freilich an Einseitigkeit nicht gut zu überbieten war, und seiner Verwirklichung durch Heranziehung geeigneter musikalischer Kräfte, darf Krause als eigentlicher Begründer der Berliner Schule angesehen werden. Die Dichtungen der Sammlung rühren von Ramler her, und die in ihr vertretenen Musiker sind meist Angehörige des Sanssoucier Kreises, wie Quantz, C. Ph. E. Bach und Graun, die beiden letzten, wie wir wissen, im Liede bereits bewährt. Man kann von ihren Leistungen sagen, daß sie den von Krause aufgestellten Forderungen gerecht werden, ohne jedoch gerade besondere Vorzüge aufzuweisen. Eine Fortsetzung der Sammlung, 1755 wahrscheinlich von Marpurg redigiert, läßt dagegen die Durchführung von Krauses Grundsätzen fast ganz vermissen und ist auch im übrigen keine erfreuliche Erscheinung. Die Hauptbedeutung der „Oden und Lieder“ liegt auch weniger in ihrem musikalischen Wert, als in der durch sie hervorgerufenen Neubelebung der volkstümlichen Liedkomposition, denn außerordentlich zahlreich sind die Liedersammlungen, die diesen Oden folgen; das beste Bild dieser im Anschluß an Krause erfolgten Betätigung geben die vier Bände „Lieder der Deutschen“ (Berlin 1767/68), bei denen er selbst wieder die Funktion des Herausgebers übernommen hat. Daneben fehlt es aber auch nicht an Komponisten, die Krauses Grundsätzen weniger blindlings gefolgt sind und unter freier Entfaltung ihrer Kräfte höchst erfreuliche Leistungen im Liede geboten haben. Da ist an erster Stelle wieder der Berliner Bach mit seinen wertvollen Kompositionen zu Gellerts „Geistlichen Oden“ (1758), in den besten Nummern in der Tat „elementare Ergüsse hochgestimmter Stunden“ (Kretzschmar), weiter sind zu nennen Neefes und Glucks Klopstockhefte, wo namentlich Glucks Leistungen zum Schönsten gehören, was die Zeit im Liede hervorgebracht hat. Endlich müssen wir auf Rechnung der Berliner Schule noch eine Erscheinung wie Johann Adam Hiller setzen; mit seinen Singspielen hat dieser sympathische Musiker wie kaum ein zweiter auf die breiten Schichten des Volkes gewirkt; durch seine Kinderlieder, die zunächst für pädagogische Zwecke gedacht waren, hat er eine Flut von sogenannten Ständesliedern (genannt seien nur die zahlreichen Sammlungen mit

Freimaurerliedern, „Lieder für den Landmann“, „Lieder des preußischen Soldaten“, „Akademische Lieder“ u. ä.) verursacht: die Inanspruchnahme des neuen Liedes im volkstümlichen Sinne konnte nicht wohl überboten werden.

Bei diesem blinden Popularisierungseifer lief man nun freilich Gefahr, die textliche Seite des Liedes zu sehr zu vernachlässigen. An der Bewegung, die sich an Klopstock und den Göttinger Hain, vor allem aber an Herders Eintreten fürs Volkslied angeschlossen und eine Reform der Lyrik in volkstümlichem Sinne erstrebte, waren die Komponisten geraume Zeit achtlos vorübergegangen. Ihr auch für die Liedkomposition Geltung verschafft, das Lied von der Abhängigkeit fader Witzeleien befreit zu haben, ist das große Verdienst von Johann Abraham Peter Schulz und seiner berühmten Sammlung „Lieder im Volkston“ (1782 erstmalig in Berlin erschienen). Schulz' Grundsätze decken sich im wesentlichen mit denjenigen Krauses, nur ist er ihnen ein ungleich wärmerer, mit seiner schönen Definition des Volkstons als „Schein des Bekannten“ ein viel überzeugenderer Anwalt geworden, und in seinen Kompositionen hat er die Berechtigung und Durchführbarkeit seiner Ideen in einer in ihrer Art genialen Weise erprobt und für alle Zeit unvergängliche Muster echt volkstümlicher Lieder geschaffen, als deren bekanntestes Claudius' berühmtes Abendlied „Der Mond ist aufgegangen“ noch heute in aller Munde fortlebt. Ein anderes, für Schulz' anspruchlose Art nicht minder charakteristisches Beispiel das Hölty'sche „Mailed“, sei hier mitgeteilt:

Will - kom - men, lie - ber schö - ner Mai, der un - sre Flur ver - jüugt, daß rings-

- - um Laub und Blu - men neu aus vol - len Knos - pen dringt.

Es kann nun als ein Glück für die weitere Entwicklung bezeichnet werden, daß in Johann Friedrich Reichardt neben Schulz und im Gegensatz zu seiner stillen, bescheidenen, in sich gekehrten Natur ein mehr weltmännisch gebildeter, ungleich geschäftigerer, aber auch weniger in sich geschlossener und in seinen Zielen häufig hin und her schwankender Charakter trat, der durch weitschauenden Blick und eine ungleich größere musikalische Begabung einer Stagnation des von Schulz geschaffenen Liedtypus vorbeugte. Zwiefach sind die Verdienste Reichardts, der zu den fruchtbarsten Liederkomponisten aller Zeit gehört: In musikalischer Hinsicht hat er das Lied ungeheuer bereichert sowohl an äußeren Mitteln (Harmonie und Form; hier gibt er besonders der Begleitung eine größere Bedeutung und bringt damit eine Entwicklung zum Abschluß, die bei Sperontes tastend einsetzt und über Ernst Bach, Herbing und C. Ph. E. Bach die Ersetzung des die Begleitung nur skizzierenden Generalbasses durch

ein ausgearbeitetes Akkompagnement anstrebt) als auch an innerem Gehalt. Das letztere hat er besonders dadurch erreicht, daß er auch den Texten besondere Aufmerksamkeit schenkte, sich nicht, wie Schulz, auf die anspruchsloseren Poesien des Göttinger Kreises beschränkte, sondern zum erstenmal einen vollen Griff tat in den unerschöpflichen Born Goethescher Lyrik, ja selbst vor Schillers musikalisch nicht leicht zu meisternden Gedichten nicht halt machte.

Es bedarf kaum besonderer Hervorhebung, daß es den Berliner Führern nicht an zahlreichem Gefolge in Berlin wie in den verschiedensten Gegenden Deutschlands, ja selbst in der Schweiz gefehlt hat; es muß aber genügen, an Namen wie André, Zelter und Aemilius Kunzen zu erinnern. Nur auf Zumsteegs, des Schwaben, Bedeutung für die Entwicklung der Balladenkomposition, für die er mit seinen zahlreichen Versuchen in kleinen wie in großen Balladen wenn auch nicht eigentlich Vorbild, so doch der fruchtbare Anreger unserer großen Meister Schubert und Loewe geworden ist, muß hier noch mit besonderem Nachdruck hingewiesen werden.

Eine eigene Betrachtung verlangt am Schlusse dieses Abschnittes die Wiener Schule wegen der ausschlaggebenden Bedeutung, die ihr später durch Schuberts Wirken zukommt. Wien tritt, ähnlich wie die Schweiz, erst spät unter die Pflegestätten des neuen Liedes. Wenngleich zwar auch hier von jeher Interesse nachweisbar ist, so beginnt die eigentliche Entwicklung doch erst mit der Anregung, die vom Wiener Nationalsingspiel ausging, welches auf Anordnung Kaiser Josefs II. im Jahre 1778 mit Umlauffs „Bergknappen“ eröffnet wurde. Im gleichen Jahr erscheint hier nämlich Johann Anton Steffans „Sammlung deutscher Lieder für das Klavier“, und von ihr geht, befruchtet vom Singspiellied, von italienischer Melodik und Gesangstechnik, von der hochentwickelten Wiener Instrumentalmusik und in formaler Hinsicht doch wohl auch vom Lied der Berliner Schule eine rege Betätigung im neuen Liede aus, die sich weiterhin an die Namen Hofmann, Friberth, Grünewald, Holzer und Rupprecht knüpft, von denen neben Steffan vor allem Hofmann, Holzer und Rupprecht Erfreuliches leisten. Drei neue Liedtypen gehen aus dieser Entwicklung hervor: das sentimentale Arienlied, das später, auf dem Boden der großen Opernarie stehend, zum ernsten, gehaltvollen Stimmungslied führt, und die Ariette. Steffan, dessen Lieder stark von instrumentalen Elementen durchsetzt sind, wendet seine besondere Aufmerksamkeit der Begleitung zu; Holzer, wahrscheinlich Schuberts Lehrer, ist ein hervorragender Melodiker, während Rupprecht als bedeutendes Talent im lyrischen Stimmungslied Beachtung verdient.

Vorzüge und Nachteile der Schule, zu letzteren gehört auch gänzliche Gleichgültigkeit in der Wahl der Texte, vereinigen die zwei Liederhefte Josef Haydns vom Jahre 1782 und 1784. Sie zeigen vor allem den meisterhaften Beherrscher instrumentaler Formen, doch überwiegt die instrumentale Technik allzusehr und läßt allzu oft das richtige Verhältnis zwischen Singstimme und Begleitung vermissen. Die meisten seiner Lieder, zu sentimental Texten von oft recht fraglichem Wert, sind ganz von der Opernarie beeinflusst, so etwa: „Genügsamkeit“, „Sympathie“, „Treue“; die einfacher gestalteten dagegen knüpfen mehr unmittelbar an das Singspiellied an, so: „Zufriedenheit“, „Gleichsinn“, „Jeder meint, das holde Kind“. So reich an einzelnen Schönheiten wohl mehr oder weniger alle Haydnschen Lieder sind, als Lieder im eigentlichen Sinne können nach Form und Inhalt doch nur ganz wenige befriedigen, wie etwa das von norddeutschen Grundsätzen beeinflusste „Ständchen“, das aber vielleicht Mo-

zart zugeschrieben werden muß, oder „An die Freundschaft“ mit seiner fast überirdisch schönen Melodik, neben welcher der allzu banale Text geradezu abstoßend wirkt. Nicht seine eigentlichen Lieder sind es demnach, die Haydns Bedeutung fürs Lied begründen, vielmehr muß man sich der liedartigen Nummern seiner Oratorien und sonstigen Sätze mit Liedcharakter in seinen unvergänglichen Instrumentalwerken und nicht zuletzt einer so populären Schöpfung wie der österreichischen Volkshymne erinnern, um die Bedeutung des großen Instrumentalklassikers für die Entwicklung der Gattung ganz zu ermessen.

Zu voller Höhe führt das Wiener Lied erst Mozart, der zwar, wie vor ihm Haydn und nach ihm Beethoven, sich nur mehr gelegentlich dem Lied zuwandte, der aber in den wenigen Werken so ziemlich alle Entwicklungsstufen durchlaufen hat. Von ersten unbedeutenden Versuchen des Wunderknaben im Stile etwa der norddeutschen Schule, die seine Bekanntheit mit Sperontes „Singender Muse“ wahrscheinlich machen, angefangen, bietet er in der Komposition des französischen Textes „Dans un bois solitaire“ das Beispiel einer empfindsamen Arie, zugleich einen Vorläufer seiner meisterhaften „Abendempfindung“, jenes großangelegten lyrischen Stimmungsliedes, in welchem Mozart Schuberts Stimmungslyrik schon vorausahnen läßt. Lustig charakterisierend zeigt ihn Hagedorns „Alte“, die vor ihm Görner bereits mit Glück vertonte. Den großen dramatischen Meister verrät, zunächst noch andeutend, der in zierlichem Rokoko gehaltene „Zauberer“, auf der Höhe voller Meisterschaft zeigt ihn schließlich die geniale Komposition des Goetheschen „Veilchens“; dieses kleine Meisterwerk läßt uns unendlich bedauern, daß auch Mozarts liedschöpferische Kraft nicht voll hat zur Entfaltung kommen können. Bei eingehender Würdigung all dieser Leistungen würde man aber auch Mozarts Bedeutung fürs Lied nicht erschöpfen, wollte man nicht noch auf die liedartigen Nummern in seinen Singspielen, voran „Entführung“ und „Zauberflöte“, mit Nachdruck hinweisen.

Auch bei Beethoven kehren im wesentlichen die Haupttypen des Wiener Liedes in wenig veränderter Gestalt wieder. Seine ersten Lieder, die wir bis 1783 — „Schilderung eines Mädchens“ ist bekanntlich sein erster Versuch — zurückdatieren können, sind ausnahmslos Strophenlieder und halten durchweg an der einfachen, vorwiegend zweiteiligen Liedform, der typischen Odenform des 18. Jahrhunderts fest: so etwa die 8 Nummern von op. 52 — darunter, relativ am bedeutendsten, Goethes „Mailied“ — die wohl alle noch in die Bonner Zeit gehören und Beethoven eine wenig freundliche Kritik eintrugen. Himmelhoch über diesen frühen Versuchen stehen zwei reife Werke aus der ersten Schaffensperiode: Matthissons „Adelaide“, op. 46, in den Jahren 1795/96 entstanden, und die 6 Gellertlieder, op. 48, vom Jahre 1803. Die „Adelaide“, formell eine zweiteilige Arie mit dem Gegensatz langsam-schnell, von Beethoven selbst als Cantata bezeichnet, gehört ihrem musikalischen Gehalt nach zu dem großen Stimmungslied der Wiener Schule, das in Mozarts „Abendempfindung“ eins seiner schönsten Beispiele zeitigte. Zweifellos ist Beethovens „Adelaide“ von Mozart stark beeinflusst, und in dem Streben, die Stimmung des schwärmerischen Textes bis in alle Einzelheiten — man denke an die wundervollen Naturschilderungen im ersten Teil — auszuschöpfen, künden sich bereits Vorboten der Romantik an. Mit Beethovens Gellerthefte wendet sich die Wiener Schule dem geistlichen Liede zu. Es ist nicht ausgeschlossen, daß hier C. Ph. E. Bach mit seinen früher erwähnten Gellertliedern auf Beethoven gewirkt haben könnte, mit dessen Auffassung Beethoven sich wiederholt berührt. Wie Bach hält auch Beethoven an der einfachen

Liedform fest, die jeweilige Grundstimmung der Texte wird meisterhaft erfaßt, und das Ganze klingt im „Bußlied“ mit seinem wundervoll durchgeführten Gegensatz von demutsvoller Zerknirschung und froher Hoffnung auf Vergebung in einem durch Figuration wirksam gesteigerten, schwungvollen Hymnus aus. Was Beethoven sonst noch an Liedern geschaffen hat, sind meistens weniger bedeutende Kleinigkeiten, vorwiegend wieder einfache Strophenlieder in der Form von Singspielliedern und Arien. Seine größten Leistungen im Lied, die Kompositionen zu Goetheschen Texten und der „Liederkreis an die ferne Geliebte“ ragen mit ihrem durchaus subjektiven Empfindungsgehalt bereits in die neue Epoche hinein, in der das Lied, nicht zum letzten eben durch das Wirken Beethovens, mehr und mehr von seiner zuvor erwähnten gesellschaftlichen Gebundenheit befreit und zu einer selbständigen subjektivem Empfinden Raum gebenden Kunstgattung erhoben wird. An dieser Entwicklung haben neben Beethoven noch einzelne Wiener Kleinmeister teil: neben A. Eberl, Heckel, M. Graf Dietrichstein und F. v. Neukomm in besonderem Maße Niklas Freiherr v. Krufft; sie alle sind an der Weiterbildung der älteren Liedarten lebhaft interessiert und führen die Form hinüber zum Stimmlied der Romantik, als dessen Vollender und größter Meister uns Franz Schubert gilt.

Literatur

Kretzschmar, H.: Geschichte des neuen deutschen Liedes von Albert bis Zelter. Leipzig 1911. — Friedlaender, M.: Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. 2 Bde. Stuttgart u. Berlin 1902. — Mueller, G.: Geschichte des deutschen Liedes. Vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. München 1925. — Krabbe, W.: J. Rist und das deutsche Lied. Berl. Diss. 1910. — Fischer, Kurt: Gabriel Voigtländer. Berl. Diss. 1910. — Schmitz, Arn.: Monodien der Kölner Jesuiten aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (ZfMW. IV, 266). — Wallner, B. A.: Johannes Kuen und die Altmünchener Monodisten. (Bisher ungedruckt, vgl. Zeitschr. f. Musikw. 2, 1919/20, S. 445ff.) — Schwartz, R.: Zur Geschichte der liederlosen Zeit in Deutschland. Jahrb. Peters 20, 1913, S. 15ff. — Spitta, Ph.: Sperontes „Singende Muse“ (Musikgesch. Aufsätze, Berlin 1894, S. 175). — Seyfert, B.: Das musikalisch-volks-tümliche Lied von 1770—1800 (VfMW. 1894). — Klunger, C.: J. A. P. Schulz in seinen volkstümlichen Liedern. Leipziger Diss. 1909. — Pauli, W.: J. F. Reichardt, sein Leben und seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liedes. Berlin 1903. — Landshoff, L.: J. R. Zumsteeg. Berlin 1902. — Pollak-Schlaffenberg, I.: Die Wiener Liedmusik von 1778—1789 (StMW. 5 Wien 1918). — Alberti-Radanowicz, E.: Das Wiener Lied von 1789—1815. (StMW. 10, 1923.) — Für Mozart ist auf die Bemerkungen Aberts in der Mozartbiographie zu verweisen. — Boettcher, H.: Beethoven als Liederkomponist. Berl. Diss. Augsburg 1928.

Neudrucke in den DDT. mit ausführlichen Monographien

Albert (XII/XIII, Kretzschmar-Bernoulli). — Krieger, A. (XIX, Heuß). — Franck W., (XXXXV, Kromolicki-Krabbe). — Erlebach (XXXVI/XXXVII, Kinkeldey). — Sperontes (XXXV/XXXVI, Buhle). — Telemann-Görner (LVII, Krabbe). — Bach, J. E. - Herbing (XXXII, Kretzschmar). — Wiener Lied (DTÖ. 54, Pollak-Schlaffenberg).

Sonstige Neudrucke

Moser, H. J., Alte Meister des deutschen Liedes (Edition Peters 3495), eine Auswahl für das 17. u. 18. Jahrhundert. — Friedlaender, M., a. a. O. Bd. 1, 2. — Lindner, E. O., Geschichte des deutschen Liedes. Leipzig 1871. Musikbeilagen.

Wilhelm Krabbe

DAS ORATORIUM IM 18. JAHRHUNDERT

Die Kunst der deutschen Kantoren des 17. Jahrhunderts ist ein in sich gerundeter geistiger und Stilkomplex mit vielfachen Zu- und Ausgängen nach den benachbarten Epochen und nationalen Kulturen. Als Vorstufe für die Kunst Händels und seines Jahrhunderts kommt sie nicht primär in Frage. Ob Georg Friedrich Händel (1685—1759) das Werk des großen Schütz gekannt hat, ist ungewiß. Das Spezifische des Schützschen Stils, sein mystisch tiefes Weltgefühl wird der Generation, in welche Händel hineingeboren war, und erst recht jener kritischen Wendezeit, als der junge Händel zum erstenmal bewußt sich in seiner musikalischen Umgebung umsah, schon völlig fremd gewesen sein. Das geistige Totalbild Händels spannt sich ja über Flächen, auf denen die ganze Erscheinung der neapolitanischen Schule bequem Platz findet, während umgekehrt die Größe des deutschen Meisters sich nach keiner Seite in den neapolitanischen Stilrahmen fügen würde. Man hat das Händelsche Werk als stilistischen Gesamtkomplex in die einzelnen Komponenten zerlegt, und es hat sich dabei überraschend ergeben, in wie vielem Einzelnen seine Kunst von anderen Meistern und Ländern, besonders dem Süden, profitiert hat. Der Prozeß seiner Anpassung, Anschmiegung an Italiens reich konturiertes, sinnliches Melos, die glückliche Verschmelzung eingewurzelter italienischer Elemente mit der eigenen Musiksprache, alles das, was an der Musik dieses Deutschen in Nietzsches Ausdrucksweise „mediterranen“ Ursprungs ist, kann nicht verkannt werden. Und doch ist damit noch in keiner Weise an das Wesenszentrum seiner Kunst gerührt. So scharf in ihr die zeitstilistische Linie von der individualistischen gekreuzt wird, so wenig läßt Händels Werk es zu, in eine geistige Abhängigkeit von seiner oder einer früheren Zeit gebracht zu werden. Der Idee nach ist Händels Oratorium etwas Individuelles, Singuläres: Es überholt gewissermaßen den ganzen bisherigen Entwicklungsgang des Oratoriums von einem andern Ausgangspunkt, nämlich von einem ganz tiefen, subjektiven ethischen Zentrum aus. Der Weg bis zur klaren Erfassung der Idee im ethischen Bewußtsein des eigenen Ich führt durch eine äußerst harte Schule des Lebens, durch beispiellose äußere und innere Siege und Kämpfe; führt an den Punkt, wo sich mit aller Folgerichtigkeit die Wege der Zeit und des zeitlosen Genies trennen mußten. Und endet in einer Einsamkeit und tragischen menschlichen Verlassenheit, die etwas Grandioses hat. Einem solchen Genietum hätten Schule und Geschmack seiner Epoche armselige Krücken bedeuten müssen: In Wahrheit hat Händel keinen Lehrer gehabt außer dem Leben, so wenig er selbst fähig gewesen wäre, eine Schule zu führen. Ein einziger hat sich noch als reifer Künstler zu seiner geistigen Schülerschaft bekannt, vielleicht der erste Mensch überhaupt, der Händels Kunst ihrer geistigen Idee nach vollständig erfaßte: Beethoven.

Händels Oratorium ist nur von dem (über 40 Werke umfassenden) Grundbau seiner Opern aus zu verstehen. Es wächst, beeinflußt durch äußere Momente an sich widriger Art, organisch aus diesem Boden Händelscher Kunst. Griffen nicht bei Händel die großen Kreise opern- und oratorienmäßigen Schaffens in den Jahren der keimenden Oratorienidee (etwa in dem Jahrzehnt von 1730—40) zu eng ineinander, so könnte man wohl von einer mehr triebhaften, vorbereitenden Periode und einer Periode der Erfüllung sprechen. Dem steht aber andererseits entgegen, daß Händel zu bedeutende Opern und noch in der letzten Schaffensperiode zu

bühnenmäßig gedachte, an ein Musikdrama der bloßen Idee nach angenäherte Oratorien geschrieben hat, als daß sich eine derart einfache Scheidung vornehmen ließe. An der Tatsache, daß Händels Oratorien, soweit sie die Gattung ganz rein vertreten, einem inneren Ungenügen an der Oper, einem Reformbedürfnis, ihr Leben verdanken, wird sich auch fürder nichts ändern lassen.

Die tiefste Wahlverwandschaft teilt Händel mit Carissimi, doch wäre es verfehlt, sie in Ähnlichkeiten der musikalischen Faktur allein aufzusuchen. Händel hat Carissimis Oratorium in seiner hervorstechendsten Wesenheit: der Zurückführung des Ganzen auf ein ideales Chorfundament, mit genialem Blick verstanden. In seinem eigentlichen Reformwerk „Israel in Ägypten“ ist der Chor der Träger der Idee geworden, in einem Maße, wie es nicht nur den Zeitgenossen, sondern sogar unserer Zeit noch unerhört und kühn erscheinen mußte. Dann findet Händel hier auch den Anschluß an das reine Bibelwort und verwendet im uralten Sinne den Testo. Eine derartig antik große Haltung der Chöre nehmen schon die Chöre von Händels Chandosanthems an, welche die neue Richtung aufs Volloratorium klar andeuten. Nur über Carissimi, den „Israel“, die Anthems, kann auch Händels anderes Chororatorium, der „Messias“, gedeutet werden. Von der extremen Betonung des Chorstandpunkts ist Händel selbst wieder abgekommen. Und gerade hierin scheint sich die letzte Falte seines Wesens zu erschließen: wie er aus einem bewußt konträren Verhältnis zu Carissimi hergekommen war, wie er es überhaupt unmöglich darauf abgesehen haben konnte, den Carissimi-Oratorientypus auf einer stilistisch neuen Basis wieder erstehen zu lassen, so mußte seine Schaffenstendenz auch wieder konträr zu Carissimi auslaufen. Natürlich nicht nach der Seite des chorlosen Oratoriums, wohl aber nach Seiten einer Belebung durch Handlung, nicht so sehr durch äußere, als durch innere Vorgänge. Wir sehen hier eine scharfe geistige Linie verlaufen, etwa zwischen den zwölf Jahre auseinanderliegenden Oratorien „Deborah“ und „Belsazar“. Man steht bei beiden, als typisch herausgegriffenen Werken hart vor dem Punkt, wo die bloß phantasiemäßig widergespiegelten Vorgänge körperhaft, greifbar werden oder vielmehr von adäquaten optischen, bühnenwirklichen Eindrücken begleitet werden wollen. (Und doch war bei gelegentlichen theatralischen Darstellungen die Gefahr einer Verkennung des Ideenhaften unverkennbar!) Das erstarrende „Menetekel“ im „Belsazar“, die munter abebbenden Fluten des Euphrat ebenda, die schleichenden Baalspriesterchöre in der „Deborah“, die zugleich grimme Trauer und schleppende Bewegung malen, also ein psychisches und bildhaftes Moment in eins geben, oder die von Opferaltären aufsteigenden Rauchwolken, die den Dankeshymnus Israels umspielen — alles das ist in zwingend-plastischen Symbolen von Händel ausgedrückt worden, vor deren seelischer Eindruckskraft jede theatralische Illusion verblassen muß. Oft auch lösen sich aus unscheinbaren Textanregungen, auf Worte wie Sonnenglanz oder Bergeshöhen kosmische Stimmungen und Bilder, in denen der Mensch schließlich nicht mehr als geistiges Individuum und triebhaftes Wesen, sondern nur noch als abhängiges Geschöpf der Natur Platz hat.

Eine Sondergruppe in Händels Werk bilden die durchweg undramatischen und allegorischen Oratorien „Alexanderfest oder die Macht der Tonkunst“ (1736), „L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato“ (1739) und das Spätwerk „Salomo“ (1748), in denen die Chöre, frei von jeglichem dramatischem Zwang, auch nicht eigentlich Träger einer Idee, mehr als dekorative Prachtstücke verwendet sind.

Die Großzeit in Händels Schaffen beginnt mit der „Deborah“ (1733) und führt über den einzigen unermesslichen Höhenzug: „Athalia“ (1734), „Saul“ (1739), „Israel in Ägypten“ (1739), „Messias“ (1742), „Samson“ (1743, nach Miltons Dichtung), „Semele“ (1743), „Belsazar“ (1744), „Herakles“ (1744), „Judas Maccabaeus“ (1746), „Joseph und seine Brüder“ (1746), „Alexander Balus“ (1747), „Josua“ (1747), „Susanna“ (1748), „Theodora“ (1748, ein Lieblingwerk Händels und in seiner Seelentiefe das Gegenstück zur Oper „Rodelinde“!), „Jephtha“ (1752). Händels dichterische Helfer waren Samuel Humphreys, Pope und Arbuthnot, Hamilton und vor allem Thomas Morell. Die biblischen Stoffe erscheinen, mit Ausnahme der originalgetreuen Texte des „Messias“ und „Israel“, in freier dramatisierter Form mit lyrisch-kontemplativen Elementen durchsetzt. Die italienische Zweizahl der Akte ist nach Operngrundsätzen zur Dreizahl geworden. Die genannten Werke umspannen mit den vorher erwähnten zusammen den Zeitraum von 1732–51, also eine verhältnismäßig kurze Frist, wenn man bedenkt, daß fast jedes einzelne im Kampfe mit dem Schicksal ertrotzt war. So ist es zu verstehen, daß das Dämonion dieses Menschenlebens in Hunderten von Zügen des Werks aufleuchtet. Und es bedarf gar nicht des überlieferten Charakterbildes Händels: Es liegt in seiner Musik beschlossen; ebenso wie die Weite seines Blicks, das Weltbürgertum, die Universalität dieses Geistes aus ihr spricht.

Händel hat von seiner jugendfrohen Italienfahrt (Florenz—Rom—Venedig—Neapel) auch zwei Werke mitgebracht, die der Geschichte des Oratoriums angehören: die „Resurrezione“ und den „Trionfo del Tempo“ vom Jahre 1708. Händel pflichtet mit ihnen dem Genius Italiens seinen Tribut, allerdings mit keinem geringen schöpferischen Selbstbewußtsein, wie sich das nach den frühen Hamburger Opernerfolgen gehörte. Wie allzeit gern Elemente eines älteren Werks von Händel in ein neueres übernommen wurden, so sind schon in das römische Allegorieoratorium (auf den Text des Kardinals Panfili) und in das Auferstehungswerk Melodien der Hamburger Agrippina eingeschlüpft, und von da wandern sie weiter. An der „Resurrezione“ hat Händel zeitlebens gehangen. Nicht lang vor seinem Tode hat er sie noch zum zweiten Male bearbeitet. In der Doppel- und mehrfachen Verwendung eigenen und sogar fremden Materials in einer freischaltenden, genial unbekümmerten Weise liegt überhaupt eine der fesselndsten Erscheinungen an Händels Kunst. Alle hieran böswillig und voreilig geknüpften Schlüsse beruhen auf einer wesentlichen Verkennung seiner künstlerisch-menschlichen Eigenschaften. Gerade die ungeheuer elementare Seite von Händels Musikertum kommt in solchen Fällen zum Vorschein, nicht kalt berechnender Kunstverstand. Händels Eigenstil beruht auf einer unerhörten Einfachheit und Plastik des melodischen Gedankens und einer ebenso einfachen, sangvollen und man möchte manchmal sagen, malerischen Kontrapunktik. Überhaupt ist das bildhafte, gleichsam optisch empfangene Element — man denke nur wieder an das „Menetekel“ — in seiner ganzen Musik vorherrschend. Entscheidend aber bleibt ihre ethische Kraft, ihre betonte Beziehung zum Reinmenschlichen. Damit im Zusammenhang steht Händels bewunderungswürdige Kunst der Erfassung und Zeichnung menschlicher Charaktertypen. Voraussetzung eines solchen Vermögens kann ja nur die Schärfung des Blickes in der unmittelbaren Schule des Lebens gewesen sein. Nichts ist dafür so bezeichnend wie die Seelen- und Charakterbilder Händelscher Frauengestalten, einer Esther, Nitokris, Theodora, Susanna, Semele, Dalila. Schon früh zeigt sich in Händels Musik jener elegische Unterton, ebenso wie jener vielfältig abgewandelte Ton froher Ausgelassenheit. Auch der feinere Witz und kräftige Satire gehören in den Bereich seiner Ausdruckskunst. Gegenüber

diesen Reichtümern einer unermeßlich bedachten Natur wiegen die überkommenen und angeeigneten Elemente Händelscher Kunst gering. Am höchsten anzuschlagen ist vielleicht die musikalische Erziehung des, ähnlich Mozart, frühreifen Knaben durch den Organisten Friedr. Wilh. Zachow (1663—1712) in Halle. Der italienische Stileinfluß läßt sich spezieller als Einfluß Carissimis bezeichnen. Selbstverständlich übernahm Händel aber auch voll die Formen der neapolitanischen Schule (Da-capo-Arie). Das Bologneser Oratorium wurde ihm mit seinen oben geschilderten guten Eigenschaften Vorbild. Nach Frankreich deutet u. a. die ungemein farbige, differenzierte Instrumentation. Wichtige maßgebende Einschlüsse kamen von dem Chororatorium und der englischen Oden- und Anthemsliteratur. In dieser Beziehung ist der geniale Henry Purcell ein hinreißendes Vorbild. Man vergleiche die Cäcilienoden. Und endlich bestehen starke geistige Beziehungen zwischen Händel und dem Wiener Oratorium. Wichtiger als die spezifischen Stileinflüsse ist ein soziologisches Moment: Händels Oratorium ist in hohem Grade durch den Zustand der englischen Gesellschaft seiner Zeit bedingt, ja es hält in dem „auserwählten Volk Gottes“ dem englischen Volk unmittelbar den Spiegel vor und faßt es mit untrüglicher Sicherheit an seinem nationalen Eigenbewußtsein. Natürlich um es dann nach einer entgegengesetzten Seite ganz in den Bannkreis einer ethischen Gedankenwelt hinüberzuziehen. Auf diesem Wege folgte Händel bemerkenswerterweise nicht die höhere Gesellschaft, sondern der gebildete englische Mittelstand. Bezeichnenderweise auch Männer wie Hogarth, Hughes, Gay, Pope, Fielding. Wir finden hierin zwei eigentümliche Seiten Händelscher Kunst bestätigt: ihre Volkstümlichkeit und ihre besondere Geistigkeit. Äußerlich betrachtet legte die erste öffentliche Aufführung der „Esther“ im Jahre 1732 im Königlichen Theater am Haymarket den Grund zu dieser Schicksalswende der englischen Kunst. Ob dieser Schritt, von Händel aus gesehen, freiwillig oder mehr durch die äußeren Verhältnisse erzwungen war, ist eine Frage zweiten Ranges. Denn die Hauptsache bleibt: die Idee des neuen völkerumspannenden Oratoriums stand damals in Händel bereits fest. Nur auf die Art ihrer Wirkung konnte die Zeit einen Einfluß ausüben. Nach Händels entschiedener Absage an die Oper, die zweifellos mit verzehrenden inneren Kämpfen und Zweifeln verbunden war, kommt in die ganze Oratorienbewegung System: Im Jahre 1739 wird das Haymarket-Theater gemietet, und von nun an erscheinen alljährlich zu Fasten die großen Werke. Eine solche Oratorienaufführung mit ihrem komplizierten künstlerischen Apparat scheint eine regelrechte Inszenierung erfahren zu haben, in der noch viel barocker Theatergeist lebendig blieb. Bis in die tragischen Schicksalstage der Erblindung hinein opferte Händel seinem Lebenswerk seine bis zuletzt ungebrochenen schöpferischen Kräfte. So durch die regelmäßigen Orgelimprovisationen zwischen den Akten und Szenen seiner Oratorien, die aus dem Mikrokosmos seiner Werke nicht herauszudenken sind.

Für die Welt außerhalb Englands entschied sich Händels Sieg erst mit dem Jahr des großen Londoner Händelfestes 1784. Zeitweilig scheint sein Name vergessen oder absichtlich verschwiegen. Im Mutterland des Oratoriums verläuft sich seine Spur mit dem Augenblick, wo der einst Bejubelte seinen Boden für immer verläßt. In Italien und den deutschkatholischen Residenzen, mit Ausnahme von Wien, bleibt das Oratorium eine Pachtung neapolitanischen Kunstgeistes. Als solche mußte es mangels wirklich fruchtbarer Ideen schließlich veröden. Aber an dem langen Wege liegen eine Menge schöner, charakturvoller, eindringlicher Leistungen. Und insofern bleibt auch das nichthändelsche Oratorium des 18. Jahrhunderts für die Musik-

geschichte wichtig, als die bedeutenden Komponisten fast ohne Ausnahme der Gattung treu blieben — treu bleiben mußten, da das Oratorium als wirksamer Faktor im katholischen Geistesleben der Zeit seine alte Stellung wahrte.

In den Anfang des Jahrhunderts fällt der Versuch der Zeno (1669—1750) und Metastasio (1698—1782), das Oratorium literarisch zu machen. Praktisch haben diese Reformen die Wiedererschließung des reinen biblischen Quells und die Überwindung der Heiligenlegende und damit des Spagna-Standpunkts zur Folge gehabt. Unbezweifelbar ist auch die ethische Vertiefung und dichterische Hoheit dieser von Racineschem Geiste nicht unberührten Texte. Aber die Reform war wieder einmal von der verkehrten Seite angefaßt, und sicher ist, daß ein Händel mit den Libretti der beiden Wiener Hofpoeten nicht viel anzufangen gewußt hätte. Es gibt neben herrlichen, dramatischen Szenen schlechthin musikfeindliche Stellen in diesen „Componimenti sacri“ des Metastasio (wie die katechetische Lektion in der „Betulia liberata“, die der junge Mozart doch komponiert hat!). Man muß darin die alte lehrhafte Tendenz des Oratoriums und den ehrlichen Versuch eines Kompromisses erblicken, aber schließlich zeigt sich hier doch eine arge Verkennung des Grundwesens der Gattung, deren Folgen nur die Komponisten zu tragen hatten. Kretzschmar unterscheidet drei Formen dieser Oratorien-dramen: hierarchische, romantische und Idyllen. Hier einige Titel der ersten Gattung: „Manasse“, „Gionata“, „Nabot“, „Davidde“, „Davidde umiliato“, „Sedecia“, „Ezechia“. Die zweite Gattung, die sich um das Heroentum einer Frau dreht, ist vertreten durch Zenos „Sisera“ (Idel) und Metastasios „Betulia liberata“ (Judith). Drittens, zur Idylle zählt: Zenos „Tobias“, eine Folge von Familienszenen, durch die sich das Motiv der Belohnung des Gottvertrauens mit irdischen Glücksgütern zieht, ebenso Metastasios „Morte d'Abel“ und „Isacco“. Einzelne dieser Oratorien kehren in immer neuer musikalischer Einkleidung durchs ganze Jahrhundert wieder. Unter ihren Vertonern finden wir Alessandro Scarlatti mit einem „Sedecia, rè di Gerusalemme“ (1706). Wir sahen den Führer der Neapolitaner bisher nur als Mitgänger der venezianischen Stilschule (siehe oben S. 502ff.). In seinem neuen Werk bricht die neue Stilrichtung entschiedener durch: die Arie beginnt sich ausschließlich nach dem Prinzip der Dreiteiligkeit (Hauptsatz — Mittelteil — Da capo) zu formen, das für die ganzen kommenden Komponistengenerationen — trotz Gluck — maßgebend bleibt (u. a. ja auch für Händel, den wahrscheinlich nahe persönliche Beziehungen mit Scarlatti verbanden). Wenn die Da-capo-Arie auch rudimentär bereits 50 Jahre früher vorhanden war — sie soll auf Grund der noch viel älteren dreiteiligen Liedform von dem Sänger Baldassara Ferri (1610—80) erfunden worden sein —, so wird sie doch erst von Scarlatti und stärker noch von seinen Schülern zu jenem Mikroorganismus gemacht, um den sich später Oratorium und Oper gleichermaßen drehen. Das geschah vor allem durch Ausbau im Innern: Erweiterung und Verwesentlichung der Orchesterritornelle und schärfere Plastik im Thematischen im Sinne des jeweils zum Ausdruck zu bringenden Affekts. Ein weiteres hervorstechendes, wenn auch durchaus aus der venezianischen Praxis herausgewachsenes Stilmerkmal der neapolitanischen Richtung ist das begleitete Rezitativ (*Recitativo accompagnato*), d. h. die stimmungsmäßig und musikalisch gehobene Form des Seccorezitativs, die durch Scarlatti eine geniale Bereicherung nach der instrumentalen Seite erfuhr. Überhaupt knüpft sich Scarlattis eigentlichste Bedeutung an die Aufstellung und glänzende Lösung instrumentaler Probleme. Scarlattis Orchesterkunst geht nicht bloß auf den gleißenden Effekt und sinnlich berauschende Wirkung, sondern sie ist eine

eminent geistige Kunst, die sich am Drama selbst entfaltet. Seine unbestrittene Meisterschaft gründet sich ja in erster Linie auf seine Ouvertüren. Mit am berühmtesten war die violinkonzertartige Einleitungssinfonie zur „Sedecia“. Unter Scarlattis beste Arbeiten zählen die Oratorien „S. Casimiro re di Polonia“ (1713) und „La Vergine addolorata“ (1717).

Das herkömmliche abfällige Urteil über die neapolitanische Schule, an welchem in erster Linie die deutsche Romantik mit ihrer oft übertriebenen Feindseligkeit gegen alles Italienische Schuld trägt, beruht auf einer Verkennung der Grundqualitäten des italienischen Volkes und einem Mißverstehen der Individualpsychologie seiner herrlichen Meister. Daneben aber auch, und das ist entschuldigbar, auf mangelnder Kenntnis der umfangreichen musikalischen Literatur. So konnte es geschehen, daß über die vielen unleugbar unfruchtbaren Partien dieses ganzen musikalischen Komplexes erhabene Leistungen einzelner Meister vollständig übersehen wurden. Unzweifelhaft birgt die Oratorienliteratur der Neapolitaner eine Menge schöpferischer Werte, die in die lebendige Praxis der Gegenwart überführt werden könnten. Einer ursprünglichen Veranlagung des Italieners entsprechend, finden sich namentlich im dramatischen Rezitativ Stellen von packender Unmittelbarkeit und Impulsivität des Ausdrucks. Ebenso in mancher der Zwischenformen zwischen Rezitativ und großer Arie, in den Ariosi, Cavatinen (Händels Lieblingsform) und liedmäßigen Arietten. Entscheidend für die durchweg geringere Bewertung des neapolitanischen Oratoriums bleibt allein die bekannte Tatsache, daß mit der Grenzvermischung zwischen Oratorium und Oper und mit der Vernachlässigung des Chors, überhaupt mit der Lockerung des ästhetischen Zwangs die strenge stilistische Linie von Anerio und Carissimi zu Händel verlassen wird. Man kann diese Entwicklung nur bedauern angesichts bedeutender Ansätze zu einem Choratorium, wie wir sie z. B. am Schluß von Scarlatti „Sedecia“ finden.

Um in die Überfülle von Namen neapolitanischer Meister einige Ordnung zu bringen, sei, unter Beschränkung auf die bekanntesten, nach dem Vorgang Scherings folgende tabellarische Übersicht gegeben. Danach schaffen in der Frühgruppe 1700—1750: Für Italien: Scarlatti, Vinci, Feo, Leo, Pergolesi, Casali, Jomelli, Porpora, G. B. Martini; für Wien (z. T. noch in venezianischer Stilrichtung): Ziani, Lotti, Caldara, Fux, Ant. und Giov. Bononcini, Reutter, Conti, Porsile, Predieri, Bonno; für Dresden: Ristori, Heinen, Hasse, Zelenka. In der Spätgruppe 1750—80: Für Italien: Piccini, Perez, Majo, Fischietti, Galuppi, Anfossi, Sacchini, Bertoni; in Deutschland: Hasse, Schürer, Gaßmann, Kozeluch, Holzbauer, Wagenseil, Haydn, Mozart. In der Ausläufergruppe (bis 1802): Italiener: Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, Salieri, Morlacchi, Paer; Deutsche: Naumann, Seydelmann, Schuster, Schlettner, Himmel, Reichardt, Dittersdorf, Weigl, Sim. Mayr. Eines Hinweises bedarf es noch auf solche Meister, die die Gattung wohl gepflegt haben, von denen aber keine Werke erhalten sind, wie Durante, Provenzale, Greco.

Der Schöpfer der „Serva Padrona“ und des „Stabat mater“ ist auch für das Oratorium hochbedeutend geworden: in Pergolesis „Giuseppe“ begegnen einem Machtausdrucke, die an Händel erinnern:



Leos Oratorien, darunter eine bedeutende „Sa. Elena al Calvario“ und ein „Morte di Abele“ (1732), sind in der schwärmerisch-erhabenen oder leidenschaftlichen Sprache der Scarlatti und Vinci geschrieben. Mancher Zug bei Hasse deutet auf innige Vertrautheit mit diesem neapolitanischen Meister. Porporas „David e Bersabea“, 1734 für London geschrieben, verrät Handels Nähe und Einfluß (Chöre!) und einen Willen zur Größe, wie ihn nur der Konkurrenzgedanke auslösen konnte. Eine „Betulia liberata“, ein „Isacco“ und eine Passion des späteren Stuttgarter Kapellmeisters Jomelli tragen, gegen die Mitte des Jahrhunderts geschrieben, schon Hasses Spuren im Stil wie in der ersten Gesamthaltung.

Eine eigentümliche Verbindung bodenständiger und fremder Kunsttendenzen zeigt das Oratorium in Wien. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß einzig Wien es war, welches zu einer selbständigen Form des Oratoriums kam, und daß geistige Bindungen zwischen diesem und dem Händelschen Oratorium bestanden. Es hätte vielleicht nur der klaren Einsicht in die Wichtigkeit des Chorfaktors bedurft, und die beiden Gegenpole London und Wien wären viel enger zusammengedrückt. Zum Oratorium Handels bildet das Wiener Oratorium der Badia, Bononcini, Fux, Caldara, der Lotti, Draghi, des jüngeren Reuther Gegensatz und Ergänzung. Das Gegensätzliche rührt aus der Abstammung von verschiedenen Stilschulen: die Mehrzahl der Wiener Meister kommt von Venedig und Bologna. Reine Neapolitaner sind bis zur Mitte des Jahrhunderts fast ausgeschlossen. Die geistigere Behandlung eines bereits sehr klar erkannten Oratorienproblems zeigt sich zunächst in einer vertieften musikalischen Arbeit. Eine ernste kontrapunktische und fugierte Schreibweise, stilistisch etwas uniform, gibt den Arbeiten der Bononcini, Fux, Caldara die Signatur, und damit wird vor allem ein Stück edlen, altkirchlichen Geistes eingefangen, wie er den Neapolitanern fremd war, und wie ihn auch Handel nicht haben konnte — dank seiner freieren Stellung zum kirchlichen Dogma. Die Charaktereinheit des Wiener Oratoriums ist wohl schließlich auf das ernste anregende Beispiel Joseph I. und Karl VI. zurückzuführen. Zweifellos drückten diese musikalischen Kaiser allem damaligen Wiener Musikbetrieb ihr Wesen auf. Eine beträchtliche stilistische Weiterbildung zeigen die von rezitativen Partien unterbrochenen Arien Badias und die eingefügten konzertanten Partien in Instrumentalsätzen, wie überhaupt in Badia sich ein interessanter Stilwandlungsprozeß verkörpert. Der deutsche Meister Joh. Jos. Fux kommt über eine gewisse nüchterne Korrektheit bei aller erstaunlichen Komplizierung der Faktur nicht eigentlich heraus; darüber, daß die Phantasie ihn gelegentlich gerade in Momenten stärkster dramatischer Spannung im Stich ließ, täuschen auch meisterhafte Satzkünste und reizvolle Instrumentationseffekte schwer hinweg. Im Pathos und Ausdruck der Feierlichkeit ist er bedeutender als in der Lyrik, sein Rezitativ ist matt, der Sinn fürs eigentlich Dramatische überhaupt schwach entwickelt. Aber überall zwingt sein unbegrenztes Können Achtung ab. Ein Meister vom Können und der ersten Kunstgesinnung Fux', aber außerdem mit einer echten, warmen Leidenschaftlichkeit begabt, ist Caldara, übrigens mit seinen 31 Oratorien der produktivste unter allen Wienern. Am talentvollsten gilt Francesco Conti (1682 bis 1732), dessen „David“ (1724) mit seiner außerordentlichen Charakterentwicklung und Seelenschilderung von Schering an die Seite Händelscher Oratorien gestellt wird. In Conti ist die Synthese des Wiener und neapolitanischen Stils am glücklichsten vollzogen. Als wohl bedeutendster Vertreter der neapolitanischen Richtung hat G. Reutter zu gelten. Übrigens

ist es kulturgeschichtlich von Interesse, daß mit der Thronbesteigung Maria Theresias das Oratorium in Wien zurücktritt.

Von den beiden Bononcini ist Giovanni Battista, der Londoner Rivale Händels, ziemlich reiner Neapolitaner, während Marc' Antonio mit reizvollen Übergangsformen noch halb im Spätvenezianismus bzw. im Oberitalienischen steckt und an die Draghi, Tosi, Badia erinnert. Das folgende Beispiel kennzeichnet den anmutvollen Ernst, der den Oratorien der Wiener Blütezeit durchweg eigen ist:

Draghi. Pianto der Maria aus „L'Esclamar a gran voce“ (1689). [Wien]

La - scia - te - mi pian - ge - re, la - scia - te - mi pian - ge - re, che

pos - so io for - me - no in - tan - to do - lor, in - tan - to do - lor.

Mit Karls VI. Tode (1740) stirbt die Blüte des Wiener Oratoriums fast im gleichen Augenblick ab. Der Erbfolgekrieg lenkte die Aufmerksamkeit von der Kultur im Innern ab. Und die Musikpflege am Wiener Hof ist für die nächsten Jahrzehnte erschüttert. Das Burgtheater führt interimistisch die Tradition der Hofburg fort, bis mit der Gründung der Tonkünstlergesellschaft 1771, einem reinen Produkt bürgerlichen Gemeinsinns, auch die Oratorienbewegung neue Impulse erfährt. Freilich aus einem so tiefen Bedürfnis, aus einer solchen schöpferischen Tiefe wie unter den musikalischen Kaisern ist bis auf Haydn kein Oratorium in Wien mehr entsprungen. In die Wiener Oratorienpflege des letzten Jahrhundertdrittels werden in beträchtlichem Maße auch nicht-Wiener Komponisten einbezogen, wie Hasse. Die bedeutendsten Köpfe dieser Nachblütezeit sind Wagenseil, Dittersdorf, Kozeluch. Damit greifen wir aber schon in die neue Stilepoche ein und in den Bereich Haydns.

In Dresden ist vor 1730 kein Oratorium nachweisbar. Mit Caldaras „Morte e sepultura di Christo“ setzt dann aber, vermutlich im Zusammenhang mit Augusts des Starken Übertritt zum Katholizismus, eine bedeutende Pflege des Oratoriums ein, deren beherrschenden Einfluß Joh. Ad. Hasse (1699—1783) verkörperte. Über Hasses Bedeutung ist noch nicht das letzte Wort gesprochen. Zu den überschwenglichen Lobeshymnen der Zeitgenossen und seinem einzigartigen europäischen Ruhm steht der Eindruck, den das erhaltene Werk hervorruft — ein großer Teil wurde bei der Beschießung Dresdens 1760 vernichtet — in unüberbrückbarem Kontrast. Immerhin ist zu verstehen, warum eine Zeit, die Bachs Größe zu fassen unfähig war, in Hasse ihr Ideal verkörpert sah. Die steife Grandezza seiner Musik, der Mangel an seelischer und geistiger Entschiedenheit sind doch mehr negative Qualitäten, die von den

positiven Charakteristika dieser Oberflächenkunst: einem tadellosen Satz, edler, oft schwungvoll pathetischer Melodik, reicher Modulation und mustergültiger Sprachbehandlung (namentlich im Rezitativ) nicht aufgewogen werden. Stilistisch repräsentiert Hasse durchaus kein reines Neapolitanertum, hier und da stößt man auf überraschende subjektive Stilmomente. An Wien ist dabei gar nicht zu denken, denn von einer Hypertrophie kontrapunktischer Satzkünste ist Hasses Musik denkbar weit entfernt. Sein Orchester reicht gerade dazu, den Gesang zu stützen, auf dem durchaus der Schwerakzent liegt. Vom Typus des Solooratoriums weicht Hasse nirgends ab. Drei seiner bekanntesten Oratorien sind: „Il cantico de'tre fanciulli“, „Giuseppe riconosciuto“, „La Conversione di Sant'Agostino“. Eins der edelsten, kraftvollsten Stücke Hasses, die „Sa. Elena al Calvario“ (1746), ist geschichtlich bedeutsam dadurch, daß sie mit deutschem Text auch ins protestantische Deutschland Eingang fand.

Um Hasse finden sich die talentvollen, wenn auch in weitem Abstand zu nennenden Vertreter der Dresdener Schule: Joh. David Heinichen (1683—1729), Dom. Fischietti (1729 bis ca. 1810), Joh. Georg Schürer (1720—86), der Böhme Joh. Dismas Zelenka (1679—1745). Nur Giov. Alb. Ristori (1692—1753) erreicht Hasse gelegentlich. Joh. Gottl. Naumann (1741—1801), Schuster (1748—1812), Seydelmann (1748—1806) stehen dem weicheren, empfindsameren Karl Heinrich Graun (1701—59) näher. Aber auch Gluckscher Einfluß ist bei letzteren schon zu finden.

Von den Spätneapolitanern ist Giov. Paisiello (1741—1816) mit seiner Passion vom Jahre 1784 bemerkenswert. Die aus der Operngeschichte bekannten Vertreter dieser Gruppe, Piccini (1728—1800), Majò (ca. 1740—70), Perez (1711—78), Sacchini (1734—86), haben das Oratorium mit keinen nennenswerten Beiträgen bereichert. Bedeutend ist der Böhme Joseph Mysliweczek (1737—81) mit seiner Passion, weiter Ferd. Paer (1771—1839). In diesem Zusammenhang muß Mozarts gedacht werden. Als Zehnjähriger hatte er an einem Oratorium „Schuldigkeit des ersten Gebots“ mitgeholfen, dessen dritter Teil von Ant. Cajetan Adlgasser war. Der Fünfzehnjährige entwirft dann nach Hasseschem Muster für Padua seine „Betulia liberata“, ein Werk, das doch schon die individuelle Melodik des späteren Mozart zeigt. Für die obenerwähnte Wiener Tonkünstlersozietät, die mit einer „Betulia liberata“ des Flor. Gaßmann (1723—74) im Kärntnertortheater eröffnet worden war, stellt Mozart zwölf Jahre später (1783) seine herrliche Kantate „Davidde penitente“ nach den Fragmenten seiner C-Moll-Messe zusammen. Dieser eigenartige Zusammenhang mit dem unter Bachschem und Händelschem Einfluß geschriebenen, wenig älteren Kirchenwerk erklärt es, daß Mozarts „David“-Kantate einen viel strengeren, an die Fux-Tradition anklingenden Stil zeigt, als das übrige Wiener Oratorium von damals. Mozarts „Schuldigkeit“ war unter dem Einfluß des Salzburger Kapellmeisters Joh. Ernst Eberlin (1702—62), des Lehrers von Adlgasser, geschrieben worden. Eberlin selbst vertritt in der Oratorien-geschichte mit seinem „Blutschwitzenden Jesus“ und einer Anzahl weiterer Oratorien („Augustinus“, „Sedezius“, „Petrus und Magdalena“, „Der verlorene Sohn“) eine eigenartige Stellung: stilistisch schließt er an die Neapolitaner, besonders Hasse, an, aber seine schlichte, zu packender Ausdruckskraft gesteigerte Melodik ist im Bodenständig-Volkstümlichen verwurzelt. Neapolitanisch ist besonders das reiche Instrumentalgewand. An der stilistischen Haltung der Arie ist bemerkenswert die Tendenz von der Da-capo-Form fort zur Sonatenform hin. Die Textanlage der

Oratorien verrät Wiener Einschlag (Metastasio, Zeno). Eberlins gesamtes Werk, das auch die Musik zu zahlreichen Schulspielen umfaßt, ist aus jener jesuitischen Barockkultur erwachsen, die im Salzburg des 18. Jahrhunderts ihren gewaltigsten Ausdruck fand.

In Italien scheint die Oratorienproduktion gegen das Ende des Jahrhunderts quantitativ wieder stark gehoben, ob auch qualitativ, das läßt sich bei der heutigen Unübersichtlichkeit des gewaltigen Stoffs noch nicht entscheiden, ist aber kaum anzunehmen. Hier hätte die lokalgeschichtliche Forschung näher Umschau zu halten. Am meisten scheint Bologna Charakter gewahrt zu haben. Die Symptome einer allgemeinen starken Dekadenz sind aber unverkennbar. Zum Beweis für die heillose Verwirrung der ästhetischen Begriffe ist nur die eine Tatsache hervorzuheben, daß Oratorien jetzt ohne jedes Bedenken in Operngewandung vorgeführt werden. Goethe bemerkt in seiner „Italienischen Reise“, daß ein Unterschied zwischen beiden Gattungen nur im Fehlen oder Vorhandensein des Balletts zu finden sei. Trotzdem hatte das damalige Italien eine hohe Meinung von seinen Leistungen und lag wieder einmal in Renaissanceträumen. Die Matadore der Opernproduktion dieser Zeit sind Paisiello und Cimarosa. Italien eroberte damals buchstäblich den Weltmarkt.

Im deutschen Norden, namentlich in Hamburg, hatte sich eine eigenartige, bodenständige Oratorienkultur auf kirchlich-protestantischem Grunde entwickelt, deren Tendenz, im Gegensatz zur aristokratisch-höfischen Kultur Wiens, demokratisch war und starke, nicht selten bedenkliche Beziehungen zur derberen niederdeutschen Volkspsyche hatte. Das Gesamtbild des hamburgisch-norddeutschen Oratoriums ist jedoch ein durchaus erfreuliches, originelles; und woran es den bedeutenderen Köpfen unter den Komponisten am allerwenigsten gebrach, war Phantasie und Begeisterung für die Sache. Auch merkantilistische Grundsätze mögen hier tüchtig mitgesprochen haben, denn mit dem Oratorium blühte auch der „Gotteskasten“ wie selten. Aus der Zeit, da der junge Händel um Opernerfolge rang, sind J. Matthesons (1681 bis 1764) Hamburger Feiertagsoratorien zu nennen. Zweiteilige Werke, die in altitalienischer Art mit der Predigt als geistigem Mittelpunkt rechnen und stark von allegorischem Wesen durchsetzt sind. Das Reformationsfestoratorium der „Reformierende Johannes“ vom Jahre 1717 scheint Matthesons belangreichstes Werk gewesen zu sein. Überall spricht der Chor ein bedeutendes Wort, und der Choral spielt eine wichtige Rolle. Die folgende feierliche Apostrophe des Engels in seinem Weihnachtsoratorium, mit ihrer edlen, schwungvollen Melodik der Gesangsstimme mag im Zusammenhalt mit dem obigen, dieselbe poetische Situation betreffenden Zitat aus Schütz' Werk betrachtet werden:

J. Mattheson. Die heylsame Geburth (1715). [Hamburg]

V. V. Vla.

Angelo

Fürch-tet euch nicht, sie - he, ich ver-kün - di - ge euch gro - ße Freu - de, gro-ße, gro - ße

Violoni, senza Fagotti

Freu-de, die al-lem Volk, die al-lem Volk wi-der-fahren wird, denn euch ist heu-te der Heiland ge-

bo-ren, wel-cher ist Christus, der Herr, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Da-vids,

Wichtiger sind Telemanns (1681–1767) Oratorien, konzertmäßige Volloratorien im wahren Sinn des Worts. Sein „Tag des Gerichts“ (1762) ist hervorragend im Schildern bildreicher Szenen, hochbedeutend in den Accompagnatopartien, eigentlich schwach nur im Ariendurchschnitt. Das Ganze glänzend gesteigert, von zündendem Schwung, in der Stilhaltung, besonders der Chöre, stark nach Frankreich hinüberneigend. Der Text von Alers ist einer der bestender Zeit. Bei folgenden Rezitativen aus Telemanns Oratorium „Die Tageszeiten“, von dem weiter unten noch im Zusammenhang mit Haydns Oratorium gesprochen wird, beachte man die ungemein feine poetische Diktion, die graziöse Freiheit im Vortrag und das vollendete Begleitwerk des Streichquartetts, insbesondere den sinnigen Zusammenhang zwischen Text und tonmalerischer Absicht.

Recitativo

Emp-fan - ge mich, ehr-würd'-ger Ei-chenwald! Itzt, da wir gantz vom Mit - tagsmahl er-

mat-ten, sucht die Be-trachtung gern den stil-len Au-fent-halt in deinem kühl-len Schat-ten.

Recit. accompagn.

p

Der lau - te Bach rollt mur - melnd in das Tal; der Westwind

wäl - zet sich in Wip - fel ho - her

Bu - chen, die Bienen oh-ne Zahl von Blu - men ih - ren Staub mit

ste - tern Sum - men su - chen.

6

Die Her-de la-gert sich im Klee, in dem der Hirt von ei - ner luft'genHöh' sein Horn er - tö - nen

läßt und durch den West er - fri - schet, den sü - ßen Lob - ge - sang zur

3

Bä-che Murneln wir-fet

Lübeck bleibt seit Buxtehudes Abendmusiken ein fruchtbarer Boden fürs Oratorium. Am stärksten hat sich vorgetan Adolph Karl Kunzen (1720–81), ein Meister in Chören großen Formats, auch in Arien bedeutend (aus „Absalon“, 1761):

Und die Trä - nen, die ich wei - ne, will sie Ab - sa - lon nicht sehn?

Baß 8va.....

Weiter ist Joh. Christoph Friedr. (der Bückeburger) Bach (1732–95) mit der „Kindheit Jesu“ und seinem Lazarusoratorium (beide einsätzig) zu erwähnen, die schon darum bemerkenswert sind, weil die Texte von Herder stammen. Das protestantische Kirchenoratorium auf der Grundlage des Choral geht damit ohne wesentliche Vermittlung in die Hände Mendelssohns über.

Johann Sebastian Bachs gesamtes oratorienartiges Werk gehört, abgesehen von den wenigen Gratulations- und Gelegenheitskantaten, frühen Zeugnissen eines weltlichen Oratoriums, als eine vom Diesseits abgekehrte Welt subjektiver Innerlichkeit in das große Buch deutscher Mystik, aber kaum in die Geschichte des Oratoriums. Wie ließe sich eine „Matthäus“- oder „Johannes“-Passion je auf eine Gleichung bringen mit dem Oratorium Händels? Mögen objektiv noch so viele Beziehungen zwischen beiden Welten der Musik auffindbar sein, subjektiv bestätigt jeder Takt, daß Händel den Begriff Oratorium ebenso ideal verkörpert, wie Bach ihn überwindet. Auch stofflich bestehen gewichtige Bindungen zwischen Bachs Kunst und der Händels und namhafter Zeitgenossen: Telemann, Keiser, Mattheson, Stölzel, Fasch u. a. Bachs 1724 erstmals aufgeführte, aber vermutlich in die Köthener Zeit zu datierende „Johannes“-Passion schöpft denselben Text des Hamburger Ratsherrn Heinr. Brockes „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ (1712) aus, den auch jene benutzten. Freilich schon die Art der Textbereitung und die Auswahl der Choräle beleuchten die eigenartige geistige Seite des Schaffensprozesses bei Bach, aus dem endgültig jene tiefsten Offenbarungen der Musik hervorgehen. Auch an der textlichen Anlage der „Matthäus“-Passion

(1729) wird Bachs geistiger Anteil neben Picander groß gewesen sein. Durch das in den Volkshören zu schärfstem Realismus der Anschauung zugespitzte Element werden oratorische Vorstellungen zwar bisweilen wachgerufen, aber kein Glied der langen Entwicklungsreihe des Oratoriums bietet ein reines Gegenstück zu Bachs Passionen, es sei denn, daß man ihre Idee bereits einmal im frühen Mittelalter, nämlich in den für uns Heutige von mystischem Dämmer umwobenen liturgischen Dramen verwirklicht sehen wolle. Aber damit ist dann ja immer noch keine einwandfreie historische Beziehung gefunden. Ähnlich steht es mit Bachs unter dem Namen „Weihnachtsoratorium“ bekannten Kantatenzyklus. Auch dies ist keine objektive „Historie“ (als welche noch Schütz sein Werk auffaßte), sondern ein zutiefst persönliches Bekenntnis, auf dessen Grunde die Mystik des Bachschen Seelentums durch alle fortreißende, freudig aufgeräumte und mitteilbare Weihnachtsstimmung hindurchleuchtet. Es sei nur an die tiefsinnige Stelle erinnert, da die Gemeinde das „Wie soll ich dich empfangen“ auf die Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ anstimmt. Mit solchen Zügen tritt auch dies Werk, trotz seines hellen religiösen Optimismus, in den Ideenkreis der Passion. Im Zusammenhang mit unseren früheren Betrachtungen mag noch hingewiesen werden auf einzelne Werke, wie die Kantate Nr. 60: „O Ewigkeit, du Donnerwort“, welche die ferne Zeit der Dialoglauden zurückruft. Auch die Oster- und Himmelfahrtskantaten: „Kommet, eilet, lauft“ und „Lobet Gott in seinen Reichen“ könnten hier ihren Platz finden, ebenso von weltlichen oratorienartigen Arbeiten etwa die Müllerkantate und die durch Händels Behandlung des gleichen Stoffes bemerkenswerte Kantate „Herakles am Scheideweg“.

Literatur (siehe auch Seite 506)

Chrysander, Fr.: G. Fr. Händel Leipzig 1858, 1860, 1867. Neudruck 1919. — Haas, R.: Eberlins Schuldramen und Oratorien (Studien zur Musikwissenschaft Heft 8. 1921). — Kamiński, L.: Die Oratorien von J. A. Hasse. Leipzig 1912. — Kretzschmar, H.: Händel. 1882 in Waldersees Vorträgen und separat. — Rolland, R.: Händel. Deutsche Ausgabe. Wien 1923. — Seiffert, M.: Händels Verhältnis zu Tonwerken älterer deutscher Meister. Jahrb. Peters 1907. — Vogl, H.: Zur Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725—1740, Studien zur Musikwissenschaft Heft 14. 1927.

Neuausgaben

Bach, Joh. Chr. Fr.: „Die Kindheit Jesu“, „Die Auferweckung des Lazarus“ in Dm. d. Tk. I. Folge, Bd. 56 (hrsg. von G. Schumann). — Bach, Joh. Ernst: Passionsoratorium in Dm. d. Tk. I. Folge, Bd. 48 (hrsg. von J. Kromolicki). — Eberlin, Joh. E.: Oratorium „Der blutschwitzende Jesus“ u. a. in Dm. Tk. Öst., 28. Jahrg., I. Teil, Bd. 55 (hrsg. von R. Haas). — Gesamtausgaben der Werke von G. Friedr. Händel und Joh. Seb. Bach. — Hasse, J. A.: La conversione di S. Agostino in Dm. d. Tk. Bd. 20 (hrsg. v. A. Schering). — Telemann: „Der Tag des Gerichts“, „Ino“, in Dm. d. Tk. Bd. 18 (hrsg. von M. Schneider).

Hans Schnoor

DIE OPER IM 18. JAHRHUNDERT

Die neuen Strömungen der italienischen Oper zu Ende des 17. Jahrhunderts fanden volle Auswirkung in der neapolitanischen Tonschule, die den Süden Italiens mit einer Fülle reicher Begabungen in die Opernproduktion einführt und rasch an führende Stelle bringt. Maßgebend wird der Zug zu Homophonie und Melodie, die einseitige Entwicklung des Sologesangs, das Überwuchern des Virtuositentums, die Verarmung in Form und Satztechnik zugunsten des

rein sinnlichen Klangreizes, also auch die Verflüchtigung des Rezitativs, die nachlässige Textbehandlung. Im Zusammenhang damit steht das Vordringen von Kritik und Gegenbildungen zur ersten Oper, innerhalb der selbst wieder Reformbestrebungen rege werden. Der Sizilianer Alessandro Scarlatti (1659—1725), der zwar nebst Provenzale als Haupt der Schule gilt, steht dieser Entwicklung noch fern, sein Wirken in Neapel (1684—1702, 1708—18, 1722 bis 1725) blieb dort zunächst ohne direkten Einfluß auf die dramatische Nachfolge, seine Werke verschwinden sogar 1719 bereits von der Neapler Bühne; dafür hängt der zu seiner Zeit gern „Romano“ genannte Meister zeitlebens an Rom, wo er seine Ausbildung genossen hatte, er knüpft in den 114 Opern, unter denen 54 große Werke und etliche Pasticcioteile aufzählt, an die oberitalienische Stilrichtung an, an Stradella, Legrenzi, Pallavicino. In vielen Einzelheiten berührt er sich mit Steffani in Deutschland, wo seine ernste Gesinnungsart besonders fruchtbar wurde, manche Anregung verdankt er den Bononcini, von denen auch die Vorliebe für Sizilianarien auszugehen scheint. Scarlatti beginnt 1679 mit einem kleinen Stück in Rom („Gli Equivoci nel sembiante“), die Charakterkomödie „Rosaura“ (Rom und Neapel 1690) liegt im Neudruck vor, die viele Vorzüge des Meisters, seine sorgfältige Schreibweise, gute Deklamation, dramatische Kraft und Feinheit, melodischen Reichtum und formale Großzügigkeit belegt. Die Sinfonia ist noch eine Kirchensonate, erst seit 1696 entschied sich Scarlatti für die dreisätzige Form nach dem Muster Corellis, mit homophonem ersten Allegro, langsamem Mittelsatz und Tanzform zum Schluß. Der Prolog ist eine Solokantate, deren Rezitativ, wie das der Oper überhaupt, noch mit ariosen Unterbrechungen oder auch mit Nachahmungen arbeitet. Die Da-capo-Arie herrscht zwar vor, aber keineswegs allein, es finden sich sogar noch Strophenlieder; die „Devise“ ist selten, manchmal nur textlich, öfters mit kontrastierender Musik, die Ritornellbehandlung schließt sich an die der späteren Venezianer an, die Formmaße der Arie sind knapp, das Da capo ist ausgeschrieben, die bloße Kontinuobegleitung wird seltener. Typisch sind Redikte der Kadenzen, die Thematik liebt kurze Sequenzen wie bei den Venezianern; im Rezitativ finden sich Duostellen, kleine geschlossene Duettsätze heben sich heraus, darunter freie Dialoge. Themenbeziehungen zwischen Arien und Rezitativ, Wiederkehr arioser Teile, ähnlich der Manier Lullys, wie Rosauras,



dem die komische Figur ein vor sich hingeträllertes Volkslied unmittelbar gegenüberhält,



oder ganzer Arien in verschiedenen Szenen und andere Formverknüpfungen zeigen den denkenden Künstler, von dramatischer Größe zeugen die Monologe Rosauras. Im ersten Akt singt sie eine pathetische Kantate mit zwei Arien

Largo

Se de - lit - to è l'a - do - rar - vi, io son re - a, son
Ist es Un - recht, so treu zu lie - ben, mein Ver - feh - len, ach

rea d'un grand' er - ror, io son re - a, son rea d'un grand er - ror.
mei - ne Schuld ist groß, mein Ver - feh - len, ach mei - ne Schuld ist groß.

und ariosem Rezitativabschluß,

Ardito

fi - ni - te, fe - ri - te l'in - fe - del, l'in - fe - del, l'in - fe - del.
sein Le - ben ver - wirkt ihm der Ver - rat, der Ver - rat, der Ver - rat!

Largo

Nò, nò, nò, che l'a - do - ro.
doch, nein, nein, nein ich lieb ihn.

im zweiten Akt steht eine großgespannte Da-capo-Arie mit selbständigem Mittelsatz, die in der Wiederholung durch das Eintreten Celindos abgebrochen wird. Ein begleitetes Rezitativ übernimmt im dritten Akt einen gleichen Abbruch und den Abschluß der Arie. Es ist nach venezianischer Art von gehaltenen Streichern getragen. Später, z. B. im „Telemaco“, sind die Streicherakkorde ins „Arpeggio“ aufgelöst. Die komischen Parteien, parti buffe, bleiben in Scarlattis Opern wesentlich, ähnlich wie schon in Cirillos „Orontea“, Neapel 1654, sie besetzen gewöhnlich das Ende der ersten beiden Akte, auch im dritten stehen sie gegen Ende, das alte Weib, das darin zumeist vorkommt, war Tenorrolle, erst 1700 zeigt sich die erste Soubrettenpartie in „Odoardo“. 1718 schreibt Scarlatti für das „Teatro de' Fiorentini“ die komische Oper „Il trionfo dell' onore“, aber nicht auf einen der dort üblichen Dialekttexte. Von seinen Bühnenwerken, in denen die Neigung zum Ensemble bemerkenswert ist, ragen noch besonders hervor „La Statira“ (1690), „Pirro e Demetrio“ (1694, in London 1708 gesungen), „Eraclea“ (1700, darin ein dialogierendes Septett), „Mitridate Eupatore“ (Venedig 1707, ohne Liebesszenen), „Ciro“ (1712, mit viel Tanz und Ballett), „Tigrane“ (1715, mit viel Festmusik und komischen Szenen im Bologneser Dialekt), „Telemaco“ (1718, doppelchöriges Orchester, ein Quartett in Da-capo-Form), „Griselda“ (1721, letzte Oper, ein Trio, ein Quartett). In der letzten Zeit wird die Instrumentation immer voller und virtuoser gehandhabt, im Stil

halten sich Anklänge an die Volksmusik, die pathetische Arie nimmt durch Akkordthematik, breite Rhythmen, große Intervallsprünge am Anfang, denen bald ein Koloratursturz folgt, einen eigenen leidenschaftlichen Charakter an, der in der Folgezeit schablonenhaft ausgebildet wird, während sie Scarlatti mit herbem, versonnenen Ernst meistert.

Unter den Neapolitanern neben und nach Scarlatti ist leicht faßliche Melodik das wichtigste Erfordernis, die Fesseln des Kontrapunkts fallen rasch ab, die Da-capo-Arie wird lyrische Hauptform, wobei stets die Wiederholung freien Gesangsvarianten zgedacht war, das Sekko steht dazu in scharfem Gegensatz, zudem sondert sich von der Opera seria die schnell aufblühende Musikkomödie (Opera buffa) ab. In ihr und in den Intermezzi, den komischen Duoszenen zwischen den Akten der ernsten Oper, zeichnet sich besonders Leonardo Vinci (1690—1730) aus, der mit Leonardo Leo (1694—1744) auch in der ernsten Oper durch die allerdings spärliche Pflege des begleiteten Rezitativs dramatische Verdienste hat. Leo befließigt sich dabei eines solideren Tonsatzes. Nicolo Porpora (1686—1767), ein klug berechnender Kopf, dessen Neapler Gesangschule großen Ruf erlangte, trägt den Ruhm seiner Vaterstadt weit ins Ausland, nach London, Dresden, Wien und behauptet sich vorübergehend gegen Händel oder Hasse. In späterer Zeit entsagt er der Opernkomposition. G. B. Pergolesi (1710—36) endlich, ein melodischer Bahnbrecher, führt die Buffokunst zu einem Höhepunkt, während seine fünf seriösen Opern trotz weicher Schönheiten keineswegs ähnliche Bedeutung bekunden. Er schreibt vier volle Buffoopern in der Gattung, die im Florentiner Theater an Hand von Dialekttexten seit 1709 großen Aufschwung genommen hatte. Das erste Erzeugnis dieser Art war „Patro Callieno della Costa“ von Mercotelli, Musik von Orefice, 1709, aus der Anfangszeit sind nur die Texte erhalten, die aus dem Volksleben schöpfen, stehende Figuren verwenden und teilweise auf Improvisation eingestellt sind, doch dürfte die Musik selbständige Kunstmusik gewesen sein, wie sie später von Vinci und Leo eigenartig weitergebildet wurde; im Text mußte nun die Mundart wie in Scarlattis Versuch — der ersten erhaltenen Partitur dieser Art — weichen und ernstere Gefühlstöne wurden laut, wobei Metastasios Einfluß eindrang. Vincis „Zite 'n galera“ („Die Alte im Loch“, 1722) ist als ein wichtiges Glied der Stilentwicklung zu Pergolesi überliefert, auch von Leo mehrere Partituren, z. T. aus späterer Zeit. Der Siziliano wird typische

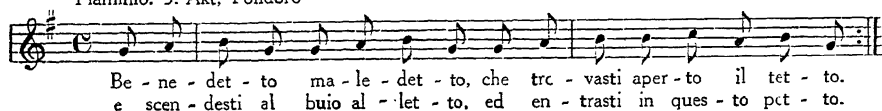
„Zite 'n galera.“ I. Akt, 1. Szene (ohne Begleitung) VI. c. B.

Vor - ri - a de - ven - ta - re so - re - cil - lo
Ich wollt ich wär ein klein - win - zi - ges Mäus - lein

pe met - te - re pa - u - ra a la sia Anel - la, a la sia A - nel - la. usw.
und bräch - te Sia A - nel - la aus dem Häus - chen, aus dem Häus - chen.

komische Ausdrucksform, die Da-capo-Arie ist häufig, doch treibt gegenüber dem starren Formelwesen der Opera seria bunteres Leben in Gestaltung und Ausdruck ans Licht. Neapels Volkston klingt ständig vor, bei Pergolese z. B.

Flaminio. 3. Akt, Polidoro



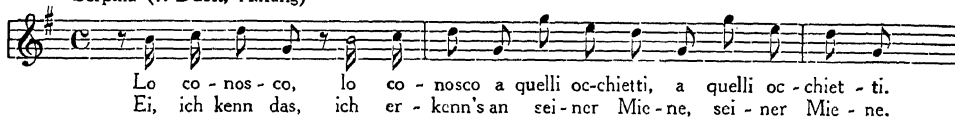
Duette, Terzette, Quartette, zunächst in Form der Da-capo-Arie, später — besonders bei Pergolesi — in freieren, dramatisch belebten Bildungen nisten sich ein. Diese Entwicklungslinien führen über Pergolesis „Lo frate 'nnamorato“ (im Dialekt) oder „Maestro di musica“, „Flaminio“ weiter zu Latilla, Logroscino, Rinaldo da Capua. Die große Oper ist schon im Stoff gern travestiert, was zu bestimmten Szenentypen führte, die insbesondere auch in den Intermezzi üblich wurden, so in Metastasios Zwischenszenen vom „Impresario“ zur „Didone abbandonata“ (1724). Diese Intermezzi waren nur die Verselbständigung der oben charakterisierten Parti buffe als Zwischenspiele in den Aktpausen der ernstern Opern, aus denen sie Zenos Reform verbannt hatte. Einzelne dieser Intermezzi, die sich in Venedig bis 1709 zurückverfolgen lassen und zumeist bei zwei Stimmen blieben, hielten einen Triumphzug durch die Welt, so die Farsen Hasses, die Mode selbst wurde allerorts aufgenommen, es schrieben z. B. Caldara und Conti in Wien um 1720 mehrere Intermezzi. Pergolesis Weltruhm gründet sich auf dieses Genre, von seinen drei Zwischenspielen zu eigenen ernstern Opern ist die „Serva padrona“ (1733) von ungeheurer Nachwirkung geworden. Die Musik zu dieser schlichten, ärmlichen Handlung hat mit ihrer reifen musikalischen Charakterzeichnung und ihrer melodischen Prägung von zwingender Sicherheit eine unverwüstliche Lebenskraft bewahrt. Diese gesunde Realistik trug viel dazu bei, der geschraubten Überstilisierung der Opera seria den Boden abzugraben, allerdings gingen diese Keime erst später voll auf. Die zugespitzte, kleingliedrige Thematik ist hier bezeichnend.

Uberto



Mit der nächsten Arie Ubertos thematisch verwandt, man beachte die Pergolesische Kadenz, die gleich wiederholt ist.

Serpina (I. Duett, Anfang)



Ein Zitat aus Pergolesis „Frate 'nnamorato“, auch hier ist die Wiederholung kleiner Motivglieder wesentlich.

Ein gewisser rührseliger Zug, der in der späteren Opera buffa sehr bedeutungsvoll wurde, ist in „Livietta e Tracollo“ angeschlagen, allerdings parodistisch.

Tracollo als Polakin



Nachahmungen folgten in großer Zahl, dabei werden später die Arien verschiedener Originale oft bunt durcheinander gemischt, sodaß ihre Unterscheidung heute großen Schwierigkeiten begegnet. Derartige Pasticcios sind z. B. die meisten der italienischen Schwänke aus der Pariser Buffo-unternehmung von 1752/53, wo die Verwicklung durch französische Zutaten noch gesteigert ist.

Die Opera seria sammelte sich mit Johann Adolf Hasse (1699—1783) zu neuer Kraft, besonders seit seiner Wirksamkeit in Dresden. Hasse, der wie Graun von der deutschen Oper zur italienischen überging, brachte es dadurch rasch zum Weltruhm, der in Italien, Deutschland, England (1733) und Paris (1750), aber auch in Spanien und Rußland seinen Namen selten populär machte. 1723 trat er in Neapel mit einer „Tigrane“ und den Intermezzi „La serva scaltra“ heraus, er wurde Scarlattis Lieblingsschüler, 1727 zog er nach Venedig, von 1731 beherrschte er durch drei Jahrzehnte die Dresdener Bühne nahezu allein. Mennicke zählt ihm 65 Opern, 14 Intermezzi und zahlreiche Pasticcios nach. Sein Opernschaffen war schon vorwiegend an die Dichtungen Metastasios gebunden, der der eigentliche Mittelpunkt der seriösen Oper wurde. Pietro Metastasio (1698—1782) — sein bürgerlicher Name war Trapassi — knüpft an Zeno an, dessen Amtsnachfolger er seit 1729 in Wien war. Von Zeno übernahm er den formalen Bau des Operntextes und die Grundanschauungen, die in der Oper das Hauptgewicht auf das Drama legten und die Musik auf den knappen Pflichtteil der Arie setzten. Die Oper drängte ja das Sprechdrama in Italien wie in Deutschland zurück. Metastasio hielt viel darauf, daß seine Gedichte auch als gesprochene Tragödien aufgeführt wurden. In spannenden Situationen war daher die Arie verpönt, und als die Musiker (Hasse, Jomelli) das Orchesterrezitativ stärker ausbildeten, wachte der Poet eifersüchtig darüber, daß hier möglichst Maß gehalten werde. Zeno gegenüber ist die Handlung allerdings menschlich vertieft, sie bleibt aber auf dem Kothurn des Heroentums und des rationalistischen Kunstideals, die Sprache wird hingegen von großem Wohllaut und eindringlichem gedanklichem Gestaltungsvermögen durchdrungen, die Verse haben melodischen Fluß, sodaß sie für drei Musiker-generationen als unübertreffliche Unterlage der Komposition Geltung behielten. Metastasios Einfluß war ungeheuer, seine etwa 40 großen Operndichtungen, neben denen viele kleinere Arbeiten stehen, bildeten das Entzücken der empfindsamen Zeit. Aber an der großen Weichlichkeit leiden sie ebenso sehr, wie an der Unbeständigkeit und Übertreibung der Charaktere, die Handlung ist zersplittert, die Lösung der Konflikte sorglos, gewöhnlich führt ein Deus ex machina das gute Ende herbei. Immerhin enden die „Dido“, der „Attilio Regolo“ tragisch. Die Arien und die der Arie wegen eingeflochtenen Szenen halten den Fluß der Handlung auf, die Arie ist selbst mit abschweifenden Betrachtungen, Allegorien, Vergleichen überladen, die auch den Musiker ablenken mußten. Die Vergleiche werden auf stehende Bilder festgelegt, die Form ist schablonenhaft auf das Da-capo zugemessen, Duette sind selten, ein Quartett ganz vereinzelt. Nur am Opernschluß stehen kurze „Cori“.

Das engbegrenzte Bereich, das der Musik belassen blieb, ließ dem Komponisten wenig Bewegungsfreiheit, überdies legten ihm noch die weitgehenden Verpflichtungen der Gesangsdespotie, dem Primadonnen- und Kastratenunwesen gegenüber weitere Fesseln an. Die Auswüchse dieses Systems in künstlerischer und sozialer Beziehung wurden vielfach bemängelt, Benedetto Marcellos Satire „Il teatro alla moda“ hatte schon 1721 gegen die Zustände der Venezianeroper scharf gemacht, unter den Ästhetikern und Literaten entwickelt in den 50er Jahren insbesondere der Graf Algarotti in Berlin kühne, fortschrittliche Gedanken, auch die

Praxis aber lehnt sich gegen die Einseitigkeit der Opera seria auf, das komische Theater schlug überall Kapital aus ihrer Verspottung und es tauchen hauptsächlich in Deutschland Regenerationsversuche im Rahmen der Kunstform Metastasios auf, die der Musik größeren Anteil zu sichern trachteten und von Hasse ausgingen. Dieser arbeitet wohl im Einvernehmen mit dem Wiener Hofpoeten, der sich mit ihm bis in Einzelheiten brieflich auseinandersetzt, doch ist er seit der „Cleofide“ (1731) ständig bestrebt, die langen Dialoge abzukürzen und das Orchesterrezitativ, dessen Bedeutung für die dramatische Entwicklung er voll erkannt hat, sorgsam auszubilden und zu verwerten. „La clemenza di Tito“ von 1738 hat schon 6 Akkompagnatoszenen, während Metastasio höchstens zwei solche gelten lassen will, der „Artaserse“ von 1740 ist durch einschneidende Textänderungen gekennzeichnet. Besonders die Aktschlüsse werden gern mit bedeutsamen Akkompagnatos besetzt, die mit folgender Arie große Seelengemälde entwerfen, wie die Klagen der Dido (1742) oder die berühmten „Ombraszenen“ (meist in Es- oder As-Dur), während die im Akt vorkommenden Obligati auch ins Sekko auslaufen oder vom Sekko unterbrochen werden. Manchmal sind wichtige Monologe nur im Orchesterrezitativ gesetzt, so im „Attilio Regolo“:

Szene VI. (Abschluß der Arie Attilios)

Szene VII. (Verwandlung) Galeria, Regolo

Str. *staccato*

un poco lento

Tu pal-pi-ti o mio cor!
Wie zit-tert mir das Herz!

p

Qual nuovo è questo
Was soll dieses neu-e,

p

moto in-cog-ni-to a te!
un-be-kann-te Ge-fühl!

sfi-dasti ar-di-to
wo sonst du lach-test

allegro

le tem - pes - te del mar
al - ler Stür - me zur See

usw.

Gern geht durch die Rezitativbegleitung ein scharf geprägter Gedanke hindurch, der immer wieder heraustritt, Gesang und Begleitung wechseln dabei stets ab, eingestreute Ariosi sind selten („Antigono“, 1743, „Piramo e Tisbe“, 1768), die dramatische Charakteristik wird immer hochgehalten, es zeigt sich, daß Hasse von Keiser und Scarlatti ausging und in Dresden mit französischen Neigungen in Berührung kam; das Sekko ist keineswegs vernachlässigt, es arbeitet mit bewegten Bässen zu Ausdruckszwecken, die Arie sucht mit einfachen Mitteln zu packen, doch stechen da häufig konventionelle Züge hervor, insbesondere in den Vergleichsarien, die vom Ausbruch der Leidenschaft zu Tonmalereien abschweifen. Immerhin zielt Hasse stets nach gleichmäßig gemessener Größe der Empfindung, der seine Nachfolger mit stärkerem Aufwand von Pathos (Jomelli) und Phantasie (Traetta) nachstreben. Auch im Ausdruck des Zarten und Lieblichen dämpft er entsprechend ab. Sehr dramatisch wirkt eine Gruppe von Arien, die ohne Ritornell mit einem kurzen Ausruf, wie „Taci“ u. ä., einsetzen, auch gern rezitativische Züge einflechten. Die Form ist durchwegs großgespannt, der Hauptsatz zweiteilig, mit zumeist drei Ritornellen, der primitiven Sonatenform genähert, hier ranken sich gewaltige Koloraturen, die meist tonmalerische, daneben auch oft dramatische Bedeutung haben, das Da capo wiederholt den vollen Hauptsatz, der Mittelsatz schöpft gewöhnlich aus dem thematischen Material des Hauptsatzes, Kontrastbildungen mit Tempo- und Taktwechsel sind seltener, die Orchesterbegleitung wird stets gemäßigt, tonal bleibt diese Partie manchmal unbestimmt gehalten. Zweiteilige Arien (Kavatinen) setzt Hasse nur vereinzelt.

Noch weiter steigert Nicolo Jomelli (1714—74) die von Hasse angebahnten Neuerungen, sein Wirken in Deutschland ist dabei für seine Entwicklung von ausschlaggebender Bedeutung. Er beginnt 1737 und 1738 in Neapel mit komischen Opern, schreibt dann für Rom, Bologna, Venedig nach Hasses Vorbild. So hat der „Ciro riconosciuto“ (1744) schon sechs Akkompagnati. 1749 wird er an Ort und Stelle mit der Wiener Opernauffassung bekannt, gewinnt aus dem persönlichen Verkehr mit Metastasio starke Eindrücke, wobei dieser damals schon Hasses gesteigerte Akkompagnatotechnik vertrat, wie seine mit Hasses Werk vollkommen übereinstimmenden Vorschläge zum „Attilio Regolo“ (1750) zeigen. Jomelli nimmt in Wien strenger Satz (vierstimmigen Streichersatz), Vorliebe für Bläsereffekte, fürs Ensemble, selbständige Orchestersätze an, auch wird die Kavatine von nun an häufiger. In Stuttgart (1753—69) sammelt er sich zu Werken von hohem dramatischen Zug. Die Verbindung mit der französischen Oper Rameaus, die der württembergische Hof anregte, macht sich in selbständigen Prologen, in großen Chorszenen, programmatischen Orchesterschilderungen, dramatischen Ensembles und im Ballett geltend. Die große Soloszene wird musikalisch weiter ausgeprägt. Schon der „Pelope“ (1755) hat 10 Akkompagnatoszenen, im „Demofonte“ (1764) kommt das Sekko den

ganzen zweiten Akt hindurch nur in zwei Szenen zu Wort, Texte Metastasios werden nach den neuen Gesichtspunkten hin umgearbeitet, aus der komischen Oper her dringen finale-artige Bildungen ein wie im „Vologeso“ (1766) und besonders im „Fetonte“ (Phaeton) von 1768, worin die freie dramatische Szene stark ausgebaut erscheint. Die Arienform zeigt im „Fetonte“ gleichfalls den neueren Standpunkt, Hauptform ist fürs Pathetische die Dal-Segno-Arie, die im *Dacapo* gleich den zweiten Teil des Hauptsatzes aufgreift. Daneben treten dreiteilige Reprisesformen, wie in der *Opera buffa*, heraus, die mit Kavatinen und freieren zweiteiligen Gebilden, auch doppelsätzigen, abwechseln. Das Stuttgarter Ballett nimmt mit Noverre, dem die Komponisten Rudolph und der Österreicher Deller zur Seite stehen, seit 1761 in der tragischen Pantomime eine neue Richtung.

Noch mehr ist Tomaso Traetta (1714–79) mit französischen Einflüssen in Beziehung getreten. In Parma, wo er 1758–63 wirkte, wurde die Verbindung der italienischen und französischen Oper tatkräftig gefördert, der Hofdichter Abt Frugoni setzte sich voll dafür ein, indem er französische Opern zur Aufführung übersetzte und einrichtete (von Rebel und Francoeur 1757, Rameaus „Castor“, 1758, Mondonvilles „Tito“, 1759) und Texte Rameaus für Traetta bearbeitete („Ippolito ed Aricia“, 1759, „I Tantaridi“, 1760, nach „Castor“). Das waren also Choropern mit Ballett, wobei die Tanzmusik zum Teil aus dem Original beibehalten blieb. Im Rezitativ nähert sich Traetta gelegentlich der französischen Art des „*Recitatif mesuré*“ oder „*animé*“, wie in der Elysiumsszene der „Tantaridi“. Aber Traettas dramatisch kühnste Werke entstanden trotzdem für deutsche Zuhörer in Wien und Mannheim, bzw. für den deutschen Kulturkreis in St. Petersburg. In Wien zwang den Neapolitaner der Kreis Glucks in seinen Bann. Graf Durazzo vertraute ihm 1761 seine Bearbeitung von Quinaults „Armida“, in Überfeilung des Metastasioschülers Migliavacca als Text an, worin die Beschwörungsszene orchestral besonders stark bedacht ist, während der tragische Schluß der Oper das Akkompagnato zu großem Schwung steigert; es

Traetta. Armida 2. Akt. VI. con Sord.

Violette (geteilt)
Largo e sotto voce

Fl.

Vi. c. S.

Violette col. B.

tr

Vl.

Co! Vc.

B. Co.

Rinaldo

O por - ten - to, o stu - por usw.
O wie selt - sam, wun - der - voll

umgibt in dieser Soloszene der Armida in breitem Fluß eine Kavatine. 1763 (keineswegs schon 1758!) eiferte Marco Coltellini, der 1761 mit der für Majò nach einem englischen Stück verfaßten „Almeria“ in Livorno debütiert hatte, für Traetta dem Muster seines Landsmannes Calsabigi glücklich nach, die „Ifigenia in Tauride“ entwickelt eine einheitlich gespannte Handlung ohne störendes Beiwerk, wobei packende Chorstellen reichlich verteilt sind. Traettas leidenschaftliche Energie konnte sich voll entfalten, besonders in der Furienszene des zweiten Akts, wo die musikalische Form frei dem Text folgt (Chor Es—c, Kavatine mit Violoncello-solo B, Chor D). Das Finale des ersten Akts ist gleichfalls frei durchkomponiert, mit prägnanten, kurzen Choreinwürfen und transponierender Wiederholung einer Kantilene im späteren Verlauf. Auch die „Sofonisba“, Mannheim 1762, ist schon von ganz erstaunlicher dramatischer Kraft erfüllt. Hier erweist sich der Anschluß an Rameau überaus stark, durch-

komponierte Rezitative nach französischem Muster geben der musikalischen Szene eine eigene Spannkraft, bis in einzelne Vortragsanweisungen wie „Espressione alla francese“ oder „Urlo francese“ (deklamierter Schrei) ist dem französischen Stil nachgestrebt; wobei doch die ganze Technik italienisch bleibt. Die großen Soloszenen übertreffen in Maßen und Ausdruck Hasse und Jomelli. Die Da-capo-Arie ist dabei, wie in der „Armida“, schon derart gekürzt, daß in der Wiederholung vom Anfang in der Haupttonart gleich in den zweiten Teil (dal segno) gesprungen wird. In einem großzügigen Terzettfinale fällt ein Kanon auf. Die „Antigona“, St. Petersburg 1772, endlich folgt Glucks Einfluß und ist ein wichtiges Bindeglied zu den Pariser Opern des Reformators.

Der jüngste der Neapler Dramatiker, die nach dem Vorbild Hasses höhere dramatische Ziele suchten, war Francesco di Majo (1740–70). In jungen Jahren waren ihm bereits große Bühnenerfolge beschieden, in seinem kurzen Leben hat er 19 Opern vertont. Auch er pflegt, wie noch Perez, Beziehungen zu Wien und zu Durazzo, seine Stärke liegt im Rührenden, wobei er sich in der Tonsprache häufig mit Mozart berührt. Majo gehört überhaupt in Empfindung und Formen der jüngeren Generation an, während aus dem älteren Kreise um Hasse noch einige Nichtitaliener zu nennen sind, zwei Spanier, die als Dramatiker Hervorragendes leisteten, David Perez (1711–82), in Neapel von spanischen Eltern geboren, seit 1752 die Stütze der italienischen Oper in Lissabon, und Domenico Terradellas (1711–51), in Barcelona zu Hause, aber in Italien wirkend; in Deutschland tritt neben Hasse Heinrich Graun (1701–59) hervor, der von Friedrich dem Großen begünstigt wurde und 1740 in Berlin die italienische Oper errichtete. Der König beteiligte sich auch an der Textdichtung und beeinflusste sogar die musikalische Formgebung in der Richtung auf Bevorzugung der Kavatine („Montezuma“, 1752). Grauns deklamatorische Vorzüge wurzeln in der deutschen Überlieferung, auch das ariose Orchesterrezitativ stammt daher, die Symphonien schließen sich an die deutsche Instrumentalkunst an.

Zu Hasses Nachfolge gehört auch durch die ersten 20 Jahre seiner Bühnenlaufbahn Christoph Willibald Gluck (1714–87), dessen frühere Opern seinem Reformwerk ferner stehen als die Hauptwerke Jomellis und Traettas. 1741 in Mailand mit der ersten Opera seria „Artaserse“ hervorgetreten, schrieb er bis 1762 22 italienische Bühnenwerke, darunter Pasticcios und Gelegenheitsstücke, zumeist auf Texte Metastasios, wobei Entlehnungen aus eigenen Werken häufig sind, während mit dem Akkompagnato auffallend sparsam umgegangen wird. Der Einfluß Jomellis ist greifbar, auch deutliche Spuren von Sammartinis Instrumentaltechnik wurden aufgezeigt, der als Autor des ersten Satzes der Sinfonia zur Serenade „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“ erkannt wurde. In Arien von düsterem und schmerzlich erregtem Ausdruck kündigt sich die Eigenart Glucks an. Aus dieser seiner Lehrzeit in der Opera seria stammen die Opern für Oberitalien bis 1745: „Demetrio“, „Demofoonte“, 1742, „Tigrane“, 1743, „Sofonisba“, „La finta Schiava“ (Pasticcio), „Ipermestra“, 1744, „Alessandro nell' Indie“, „Ippolito“, 1745, dann aus Glucks Wanderjahren „Artamene“ und das Pasticcio „La Caduta de' Giganti“ für London 1746, die Serenade „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe“, 1747 in Pillnitz — aus der Zeit der Kapellmeistertätigkeit neben Scalabrini in Mingottis Wanderoper —, „La Semiramide riconosciuta“, Wien 1748 — das Eröffnungstück der Loprestischen Kavaliersoper im neu umgebauten Burgtheater —, das Festspiel „La Contesa dei Numi“, Charlottenburg 1749, „Ezio“, Prag 1750, „Issipile“, Prag 1752, „Tito“, Neapel 1752. Anfangs der 50er Jahre machte sich

Gluck in Wien selbst, wo der Gesandte Genuas, Graf Giacomo Durazzo (1717–94), den Mittelpunkt der reformfreundlichen Opernbestrebungen bildete. Wien hatte unter Maria Theresia seit 1740 keine ständige Oper mehr, 1744 war auch das Josefinische Opernhaus aufgegeben worden, 1752 wurde das französische Schauspiel und die Opéra comique im Burgtheater eingeführt. Durazzo erhielt 1754 die alleinige Oberleitung des Wiener Theaterwesens, er verpflichtete Gluck an der französischen Gesellschaft Heberts. So wurde dieser mit der französischen Tragödie vertraut, richtete Pariser Operetten für Wien ein, schrieb neue Arien hinzu und schließlich selbständige französische komische Opern, womit er für die Ausbildung dieser Gattung und auch für das deutsche Singspiel seine ganz hervorragende Bedeutung erlangte. Daneben stehen italienische Gelegenheitsstücke, „Le Cinesi“, 1754 in Schloßhof, „La Danza“, Laxenburg, „L’innocenza giustificata“, Wien 1755 (Text der Rezitative von Durazzo), „Il re Pastore“, 1756, „Tetide“, 1760, und für Rom das Drama per musica „Antigono“.

1761 traf der Dichter und Finanzpolitiker Ranieri di Calsabigi als Beamter der Niederländischen Rechnungskammer in Wien ein, und im Herbst bereits gelangte als Vorbote des Reformwerks das tragische Ballett „Le festin de pierre“ (Don Juan) zur Aufführung, das gemeinsame Erzeugnis Glucks — er war auch als Ballettkomponist angestellt —, des Ballettmeisters Gaspero Angiolini, Calsabigis und des Theaterarchitekten Quaglio. Anknüpfend an ältere Wiener Vorläufer (Hilverding, für den Holzbauer und Deller arbeiteten) wurde hier eine Erneuerung der Ballettpantomime im Sinne voller tragischer Verdichtung unternommen, die mit Noverres Bestrebungen in Stuttgart gleichläuft, sie aber zeitlich überholt und an Gedrungenheit übertrifft. Noverre selbst kennzeichnet diese Richtung als „Ballet sans danse“. Stofflich hielten sich später Bertati und Da Ponte an die Fassung von Angiolini. Einige ähnliche Versuche von Angiolini und Gluck folgten („Semiramis“, 1765, „Alessandro“, 1774, „L’orphelin de la Chine“, 1774), ohne sich der Gunst des Publikums, besonders gegenüber Noverre, zu erfreuen. Man empfand „tödliche Kälte“ dabei. Der düstere, schwerblütige, ganz einheitlich gesammelte Geist dieser Kunstauffassung war im starken Widerspruch mit den geltenden Anschauungen, denen nur das Anmutige, Liebliche oder Rührende als Kunstgebiet galt. Aber aus diesem Gegensatz zur Ästhetik des Rokoko erhob sich die Reform Glucks. Sie vollzog sich in zwei Abschnitten, zunächst in Wien mit Calsabigi an der italienischen Oper: „Orfeo ed Euridice“, 1762, „Alceste“, 1767, „Paride ed Elena“, 1770 — in dieser Zeit entstand auch mit Coltellini der „Telemacco“, 1765, der, wie die „Ifigenia“ Traettas, schon des Librettisten wegen keineswegs vor 1761 angesetzt werden darf, und für Bologna „Il trionfo di Clelia“, 1763, nebst einigen Feststücken: „Il Parnasso confuso“, 1765, „La Corona“, 1765, „Prologo“, Florenz 1767, „Le feste d’Apollo“, Parma 1769. — Dann von Wien aus in Paris an der französischen Oper: „Iphigénie en Aulide“ nach Racine von du Rollet gedichtet, 1772 vollendet, 1774 aufgeführt, „Orphée“, 1774, in französischer Bearbeitung Molines, „Alceste“, 1776, in französischer Bearbeitung du Rollets, „Armide“, 1777, von Quinault, „Iphigénie en Tauride“, 1779, von Guillard. Eine Pastorale, „Echo et Narcisse“, schloß Glucks Werk ab.

Die Neugestaltung der italienischen Oper durch Gluck und Calsabigi ist in dem Bestreben verwurzelt, ein Musikdrama in Gehalt und Form zu erreichen, das der griechischen Tragödie an die Seite treten könnte. Sie ist also in erster Linie eine dramatische Umwälzung, die dramatische Dichtung in der Art der Florentiner und der Lullyschen Tragödie wird als ent-

scheidender Faktor anerkannt und eine lapidare Einheitlichkeit des dichterischen Plans, der die Handlung nur auf ganz wenige große Züge und auf die gedrungene Darstellung großer Seelenbewegungen und sittlicher Grundideen einschränkt, weit über Quinault, ja über Rinuccini hinaus erreicht. Gegenüber Metastasios Staatsaktionen mit gesellschaftlichen Liebesintrigen bedeutet das einen gänzlichen Systemwechsel, der auch die Einzelheiten der musikalischen Probleme umfaßt, den Chor nach griechischem Muster zum Sockel der Form macht und mit der üblichen Trennung von Drama (Sekko) und Musik (Arie) gründlich aufräumt, während die Auswahl der treibenden dramatischen Kräfte aus wuchtigen, schmerzlichen Vorgängen des individuellen Seelenlebens überhaupt einer neuen Weltanschauung entstammt und aus der galanten Gesellschaftskunst heraustritt. Die Musik Glucks ist es, die diese grandiose Sammlung in einer bisher gemiedenen Empfindungswelt erst zur künstlerischen Tat werden läßt. Das Drama, das bis in jede Einzelheit von Musik durchdrungen wird, erhält eine musikalische Architektur von monumentaler Plastik, in den Mitteln im einzelnen herrscht dagegen der *Opera seria* gegenüber reiche Mannigfaltigkeit: viel Chor, bald handelnd, bald betrachtend, Ballett, Ensemble, Sologesang in wechselnden kleinen und größeren Formen, Rezitativ, alles organisch verbunden, das Rezitativ der belebende Atem des Ganzen; Regel wird die durchlaufende Orchesterbegleitung mit gemischter Technik des Sekko, Akkompagnato, taktmäßigen Flusses, die geistige Arbeit ordnet und gestaltet mit eiserner Energie in Formen, Tonarten, Instrumentation, Melodik, Deklamation, Harmonik, Rhythmik. Der Hang nach Klarheit, der den Jesuitenzögling (Komotau 1726—32) erkennen läßt, drängt alle ablenkenden, rein musikalischen Wirkungen zurück, Ziergesang und Polyphonie sind verpönt; er führt auch zur besonderen Einstellung im Problem der dramatischen Charakterzeichnung, die in der Arie nur den absoluten Charakter, keine psychologische Entwicklung darstellt. Doch gesellt sich zur intensiven Denktätigkeit eine zwingende Kraft des inneren Erlebens und ein hoher sittlicher Standpunkt. Die Reformgedanken an der *Opera seria* lagen vor 1762 allenthalben in der Luft, besonders in Wien war in dieser Beziehung der Boden vorbereitet, schon 1750 steht in einer Mischoper „*Euridice*“ eine frei geführte Orfeo-Szene Wagenseils, die Glucks Technik vorausnimmt, auch die ästhetischen Forderungen des Grafen Algarotti (1755), des Marquis de Villeneuve (1756) und der französischen Enzyklopädisten waren da verarbeitet worden, J. v. Sonnenfels vertrat sie bald darauf ganz entschieden. Auf Gluck selbst hatte die ältere Wiener Oper, die Errungenschaften der Hasse-Schule, die deutsche Lied- und Odenkunst, aber vor allem Lully, Rameau und Händel eingewirkt, daneben auch die leichte, natürliche Art der *Opera comique* und der Produkte Arnes in London.

Der „Orfeo“, genannt „*Azione teatrale*“, steht der Praxis der *Opera seria* in Einzelheiten noch am nächsten. Die Einteilung in drei Akte, die Besetzung der Titelrolle mit einem Kastraten, die allegorische Gestalt des Eros, der gute Ausgang, Szenentypen, wie das Inferno, weisen dahin, aber auch die sinnliche Klangs Schönheit im allgemeinen und die Ouvertüre, die nach Neapolitaner Brauch zu dem Drama keine innere Beziehung pflegt, die aber die allgemein übliche Schablonenarbeit schon in der ausgeführten Sonatenform mit Durchführung überragt. Auch die einsätzliche Anlage, die ans Schuldrama und Oratorium anschließt und in Singspiel und *Opera comique* eindringt, ist in der ersten Oper Ausnahmefall, wo die Dreisätzigkeit nach Scarlatti unvermeidlich wurde; Gluck hat sie schon im „Don-Juan“-Ballett aufgegriffen. Die dramatische Einführung der Oper wird in der Klagechorszene gegeben, die

wie die Furienchöre auf Rameausche Vorbilder deutet, die Chorsätze und die pantomimischen Tänze in Angiolinis Manier bewirken eine monumentale Gliederung des Aufbaus, die durch Wiederholungen abgerundet und durch restlos durchdachte tonartliche Beziehungen fein abgestuft wird. Der Chor ist mit Orfeo Hauptträger der Handlung, die sonst nur auf Eurydike und den auffallend galant behandelten Liebesgott gestellt ist. Der Unterschied zwischen Rezitativ und Arie hat an Schärfe wesentlich verloren, schon dadurch, daß das Sekko ganz verschmälert ist und das Orchesterrezitativ die symphonische Beteiligung bewußt hervortreten läßt, während andererseits die Deklamation den Arienstil beeinflusst. Die Instrumentationskunst hat denn auch bleibende Bewunderung erregt und bis auf die Romantiker weitergewirkt. Zumal in dem frei durchkomponierten Rezitativ „Che puro ciel“ ist dem Orchester in neuartiger Kleinarbeit die Zunge gelöst.

Ob. Solo
Co. Solo

Fl. Solo
Vc. Solo

Vl.

Vla. B.

pizzic.

This musical score is arranged in three systems, each containing four staves. The top staff of each system is for a vocal line, while the other three staves represent a keyboard or lute accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first system shows a vocal line with a long note followed by a melodic phrase. The second system is marked 'Fig. Solo' and features a more complex, rhythmic vocal line. The third system is marked 'Co. Solo' and shows a vocal line with a long note followed by a melodic phrase. The score concludes with the text 'usw.' (et cetera) in the bottom right corner.

Fig. Solo

Co. Solo

usw.

Arienformen verschiedener Maße sind aber doch die Sammelpunkte des musikalischen Flusses, kleine Liedformen (Strophenlieder) mahnen, wie das Schlußvaudeville, an die Beschäftigung des Meisters mit der französischen Operette, Eurydike singt eine kleine Da-capo-Arie,

Con sord.



Orpheus das vielerörtere C-Dur-Rondo, überhaupt neigt der 3. Akt zu größeren Soloformen, darunter zählt das einzige Duett der Oper. Glucks gedrungene Melodiebildung, die sich an Wort und Dichtung entzündet, mit Vorliebe dreitaktige Glieder formt und volkstümliche, einfache Linien sucht, hebt sich von der Thematik der Opera seria scharf ab. Bei der Kaiserkrönung in Frankfurt 1764 erhielt Orfeo aber eine Bravourarie, die in die französische Fassung überging und lange für eine fremde Einlage Bertonis galt. Die Pariser Bearbeitung unterscheidet sich von der Urfassung hauptsächlich in der Partie des Titelhelden, die nun einem Tenor angepaßt wurde, während sonst nur Eros im 1. Akt eine neue Arie und auch Eurydike im 2. Akt einen Zusatz erhielt; die Tänze wurden stark vermehrt. Berlioz hat endlich 1859 eine Verquickung der beiden Fassungen unternommen mit Orpheus als Altpartie.

Der „Orfeo“ ist in Wien nicht so spurlos vorübergegangen wie man allgemein hört; Traettas „Ifigenia in Tauride“ (1763) steht unter seinem Bann und Fl. L. Gaßmann schrieb eine strenge Nachbildung in „Amore e Psiche“ (1767), die in den finaleartigen Ensemblesätzen an den Aktschlüssen nach Muster der Opera buffa weiter ausgreift, sonst aber im Stil völlig an Gluck angelehnt ist. Beide genannte Opern textierte Marco Coltellini im Sinne Calsabigis, er verfaßte auch das — zweiaktige — Buch zu Glucks „Telemacco“, 1765, worin die neuen musikalischen Grundsätze mit den alten nebeneinander vertreten sind. Coltellini ist ferner der Autor des Intermezzo tragico „Piramo e Tisbe“, 1768, worin Hasse sich nach seiner Art mit dem neuen Stil auseinandersetzt. Er war ja in Wien Augenzeuge der Reformwerke. Durazzo ließ den „Orfeo“ in Paris stechen.

Die „Tragedia Alceste“, die in Wien gestochen wurde, macht den entscheidenden Schritt von der mythologischen Pastorale zur eigentlichen Tragödie. Das Grundproblem, Gattenliebe im Kampf mit dem Schicksal, ist das nämliche wie im „Orfeo“, die Größe der Auffassung und Empfindung aber bedeutend geweitet. Nur versagt der Dichter in der Ausspinnung der Handlung, so glänzend er sie beginnt; ihre Hauptstützen sind wieder Alceste und der Chor, der Personenkreis ist sonst etwas größer als im „Orfeo“, der Ausgang abermals künstlich geglättet. Berühmt ist Glucks Vorrede zur Partitur, die von Coltellini stilisiert sein soll:

„Bei der Musik zur ‚Alceste‘ war mein Vorsatz, alle die Mißbräuche zu beseitigen, die durch Eitelkeit der Sänger und Nachgiebigkeit der Musiker in die italienische Oper eingedrungen sind und aus dem prunkvollsten und schönsten aller Schauspiele das lächerlichste und langweiligste gemacht haben. Ich gedachte die Musik auf ihre wahre Aufgabe zu beschränken: durch ihren Ausdruck der Poesie zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen oder mit unnützem Überfluß an Ornamentik abzukühlen und glaubte, daß sie — ähnlich wie einer richtigen, gut angelegten Zeichnung gegenüber die Lebhaftigkeit der Farben und der Gegensatz von Licht und Schatten — die Gestalten beleben müsse, ohne die Konturen zu verändern . . . Ich habe versucht, eben alle jene Auswüchse zu bannen, gegen die der gute Geschmack und die Vernunft längst ihre Stimme erhoben haben.“

Ich stelle mir vor, daß die Sinfonia der folgenden Handlung zuvorkommen und sozusagen die Inhaltsangabe dazu sein solle; daß das Orchester sich im Verhältnis zum Interesse und zur Leidenschaft (der Handlung) entfalten müsse und im Dialog kein solch scharfer Unterschied zwischen Rezitativ und Arie bleiben dürfe, der widersinnig den Verlauf (der Handlung) zerstückelt oder zur Unzeit ihre Kraft und ihr Feuer unterbindet.

Ich habe ferner geglaubt, den größten Teil meiner Arbeit auf das Streben nach einer schönen Einfachheit verlegen zu sollen und habe es vermieden, auf Kosten der Klarheit mit Kunstfertigkeiten zu prunken; es schien mir die Aufmachung von irgend etwas Neuem ohne Wert, wenn es nicht auf natürliche Weise von der Situation und vom Ausdruck gefordert wäre; aber es gibt keine ordentliche Regel, die ich nicht der Wirkung zuliebe mit gutem Gewissen aufopfern zu müssen überzeugt bin . . .“

Die einsätzliche Ouvertüre — „Intrada“ — versetzt sogleich in den Geist des Dramas, das in eindringlichen, durch sich wiederholende Chorstellen scharf gegliederten Bildern verläuft, von denen insbesondere die Tempelszene mit dem Orakel

Oracolo

Oracolo

Il re mor-rà, s'al-tro per lui non mo-re.
Hin-sieht Ad-met, so sich kein an-drer op-fert.

Fig. Vc. mit ganzem Orchester

und die Unterweltszene von zwingender Gewalt sind. Die musikalische Form geht ganz aufs Große, der Chor bindet sie im Sinne des Chors der griechischen Tragödie, die Einzelarien vermeiden sichtlich jeden konventionellen Zug zugunsten freier Bildungen, die aber kleine Da-capo-Gliederungen und ausgeschriebene Wiederholungen umfassen. Chorabschluß, Einschaltung von Duettstellen (der Kinder) erweitert z. B. eine mehrsätzige Arie Alcestes, rein deklamierend, und zwar vor Grauen stockend, ist ihr Gesang vor den Toren der Unterwelt.

Aria

Aria

Chi mi par-la! che ris-pon-do?
Wel-che Lau-te! Was er-wi-der-n?

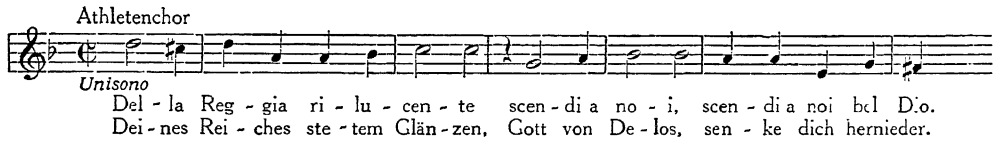
Das Rezitativ entfaltet sich in vollem Reichtum, vom Sekko bis zur frei durchkomponierten Deklamation. Stehende Leitgedanken, wie die des Großpriesters,

schaffen straffe Einheit. Im Orchester herrscht immer wieder der Posaunenklang vor. Glucks Gepflogenheit der Entlehnungen aus seinen früheren Werken ist in der „Alceste“ ganz unterlassen. Für Paris wurde diese Musiktragödie nahezu vollständig umgearbeitet, nur der 1. Akt blieb größtenteils bewahrt, unter Strichen (die Kinder, die Vertrauten), Umstellungen und Zusätzen. So läuft hier die Ouvertüre in einen Chorruf aus, in einer Arienzutat der Alceste macht Gluck vor der Lullyschen Manier der Refrainbindungen seine Verbeugung.



Der 2. und 3. Akt sind gänzlich geändert, schon textlich, die Unterweltszene fehlt nun, aus Quinaults Oper ist die Gestalt des Herkules eingefügt, nicht zum Vorteil des Werkes. Eine Arie des Herkules, die lange Gossec zugeschrieben wurde, stammt aus Glucks „Ezio“.

In „Paride ed Elena“, dem „Dramma per musica“ in 5 Akten, dessen Partitur auch in Wien gestochen wurde, stehen durchwegs beide Hauptgestalten im Brennpunkt der Handlung, deren Bewältigung Calsabigi wieder nicht voll gewachsen war. Die Charaktergegensätze sind von Gluck durch die Darstellung von ganzen Kulturkreisen (Phrygier und Spartaner) gigantisch verstärkt.



Dadurch gewinnt die Ausschmückung des Dramas mit Chor und Ballett sehr an Ausdehnung. Daneben ist die Oper besonders reich an lyrischen Ergüssen, von einer Weichheit, die bei Gluck selten ist. Überhaupt weisen Probleme und Stil hier wie in der „Armida“ auf die Romantik. Paris ist wieder eine Kastratenpartie, auch der allegorische Amore singt Sopran. In Liedformen — darunter ein Strophenlied —, in das kleine Da capo oder in Reprisesformen sind die Arien gefaßt. Die Ouvertüre ist dreisätzig und nimmt in allen drei Sätzen Themen des letzten Aktes voraus. Auch diese Partitur ist von einer Streitschrift Glucks eingeleitet.

Mit der Verlegung der Reformarbeit nach Paris wurde die lange erwünschte Vereinigung der italienischen und französischen Oper hergestellt, es entstand ein übernationales Musikdrama deutscher Geistesrichtung, die griechische Antike, belebt von tiefem Humanismus, leuchtet nochmals voll auf, daneben erheben sich die Kräfte der Romantik. Die französische ernste Oper war durch das Überwuchern des Balletts längst reformbedürftig geworden, die gründliche Vernachlässigung des Textes hatte auch Rameaus Werke in Mißkredit gebracht. Grimm definiert die französische Oper als ein Schauspiel, wo Glück und Unglück der handelnden Personen in den Tänzen liegt, die um sie herum zu sehen sind.

Von Wien und von Calsabigi nehmen die Textdichter der beiden Iphigenien die dramatischen Reformgedanken, teilweise auch die dreiaktige Teilung, doch ist die textliche Unterlage nicht mehr so einseitig starr wie in Wien, sie wird vielmehr, ähnlich wie in „Paride“, bereits allgemeiner und praktischer auf das Widerspiel von Charakteren und auf ein abwechslungsreiches Schauspiel eingestellt. Die Ausstattung mit Balletten macht dem Pariser Geschmack Zugeständnisse, die aber in der taurischen „Iphigenie“ wieder eingeschränkt sind. Die Divertissements werden nun auch nach französischer Art teilweise gesungen, ohne daß die Gesangs-

beteiligung an die bei Rameau typische heranreicht. Der in Paris altübliche Prolog ist ganz aufgegeben, auch die oft rein äußerliche Programmusik der französischen Tragödie paßt nicht zu Glucks Anschauungen. Wo sich Ähnliches findet, wie in der Ouvertüre zur „Taurischen Iphigenie“, hat es im dramatischen Organismus seine Bedeutung. Das Rezitativ führt Gluck durchwegs als Akkompagnato, während noch Rameau zumeist unbegleitete Bässe schreibt, die freie, das Wort untermalende Art und Weise der Rezitativbehandlung an dramatischen Höhepunkten der Pariser Reformopern gilt dann mit ihrer psychologischen Kleinarbeit bis zur „Euryanthe“ und zum „Lohengrin“. Während früher bei Gluck mit Ausnahme einiger Stellen zwischen Alceste und Admet nur das Streichorchester begleitete, tritt nun die Beteiligung der Holzbläser im Rezitativ immer mehr hervor. Der französischen Opernform entlehnt sind Züge in der Arientechnik, nämlich die zahlreichen, vielleicht manchmal allzu zahlreichen kleinen Arien (Airs) in knappen, gelegentlich nur einige Takte füllenden Liedformen, die den deutschen Volkston in der Melodik deutlich verraten, oder, seltener, die gruppierenden Ariosos, wie zu Beginn der „Aulischen Iphigenie“, ferner die Vorliebe fürs Ensemble, in Duetten, Quartetten, Solo mit Chor, Duett, Quartett mit Chor u. ä. Auch in den wichtigen Orchesterritornellen knüpft Gluck an Lully und Rameau an, während die Chorbehandlung diesen gegenüber mäßiger, zurückhaltender ist und dafür in Chorrezitativen eine Schlagfertigkeit gewinnt, die mit der Wucht der Turbasätze in der deutschen Passion verglichen wurde. Auch jetzt kommen Chorwiederholungen vor, doch treten die massiven Refrainszenen der italienischen Reformopern zurück. Dafür reckt sich Gluck bei dem Racheschwur der Armida zu einem packenden Ensemblefinale auf, das lange Zeit ebenso vorbildlich wurde, wie die sonstigen Bindungen zwischen Chor und Einzelgesang. Auch seine getragenen Chorgebete wirkten voll nach. Von den Skythenchören wieder ging Anregung zur Schilderung von Nationalmusik aus. Die großen Monologe des Agamemnon, der Klytämnestra, Charakterschilderungen voller Steigerung, der Armida, des Orest, der Iphigenie sind gleichfalls stehende Muster für die dramatische Komposition geblieben. Die dramatische Arie legt sich in der „Iphigenie in Aulis“ besonders aufs kleine Da-capo fest. Am freiesten sind die Formen in der „Armida“, die überhaupt am meisten stilistischen Entwicklungsstoff bietet. Das Zurückgehen auf ein Libretto Quinaults war damals kein vereinzelter Versuch, er fiel aber eigentlich aus Glucks Programm heraus. Selbstentlehnungen sind in dieser Oper sehr viele vorhanden, die Ouvertüre stammt z. B. aus dem „Telemaco“, der auch den Anfang der „Aulischen Iphigenie“ versorgt. Ouvertüre und erste Opernszene werden hier bekanntlich thematisch gebunden (Andante), während das Allegro im Hauptgedanken auf spätere Chorstellen deutet. Auch hier wieder hat die Sonatenform eine deutliche Durchführung. Die Ouvertüre der „Taurischen Iphigenie“, deren Musik im Kampf des 4. Aktes wiederkehrt, stammt aus einer französischen Wiener Operette („L'isle de Merlin“), schon Majo (Mannheim 1764) und Jomelli (Neapel 1771) haben in den gleichnamigen Opern die dreisätzige Scarlattische Symphonie als Schilderung von Seestürmen angelegt: Sturm, Ruhe, Kampf zwischen Skythen und Griechen auf offener Bühne, während Traettas „Sofonisbe“ (Mannheim 1762) die Sinfonia gleichfalls in die offene Szene überführt (der 3. Satz ist eine Kampfszene) und thematisch mit dem Schluß der Oper verbindet oder Jomelli im „Fetonte“, 1768, den Mittelsatz der Sinfonia zu einer Chorszene ausbaut. 1771 hat Glucks Schüler Salieri seiner „Armida“ eine volle Programmouvertüre vorangeschickt, die er selbst im Textbuch eine Art Pantomime nennt, ohne Darstellung natürlich, und in der er die

der Oper vorangehende Handlung bis ins einzelne zu malen sucht. Glucks „Iphigenie auf Tauris“ ist übrigens eine der wenigen Opern, die ganz auf Erotik verzichten. Eine neue Bearbeitung hat Richard Strauß für Weimar 1890 unternommen, während Richard Wagner 1845 die „Iphigenie in Aulis“ überarbeitet hat, wobei insbesondere der Schluß eine neue Gestalt erhielt. Der große Unisonochor, der eines der typisch Gluckschen Stilmittel am Schluß des Werkes voll entfaltet, war schon 1775 in Paris gefallen. Eine Wiederbelebung der italienischen „Alceste“, sowie Aufführungen von „Paris und Helena“ und von „Armida“ gehören zur Ehrenpflicht der deutschen Bühnen.

Glucks Auftreten in Paris entfachte heftigen Widerstand. Man versuchte zunächst erfolglos, ihm den Franzosen E. J. Floquet entgegenzustellen, sodann berief die italienische Partei den Neapolitaner Nicolo Piccinni (1728—1800) nach Paris, für den Marmontel Quinaults „Roland“ — in 3 Akten — einrichtete (1778). Die alte ästhetische Fehde um den Wert der italienischen und französischen Musik flammte wieder hell auf, Piccinni selbst aber bekannte sich in seinen Werken zu Glucks Stil. Er ließ bis 1785 mehrere französische Opern folgen, darunter Quinaults „Atys“, eine „Iphigénie en Tauride“, 1781, „Didone“, 1783, zog sich aber dann vom Theater und 1791 überhaupt aus Frankreich in seine Heimat zurück. Seine Stärke lag im komischen Fach und seine älteren Buffoopern bildeten auch in Paris den Mittelpunkt der italienischen Buffoaufführungen in der Musikakademie 1778 und 1779, die die Erstaufführung von Glucks „Taurischer Iphigenie“ umgaben. In der französischen Musiktragödie strebte Piccinni mit Szenenführung und Chorbehandlung Gluck nach, aber er mischte in reicherem Maße größere Arienformen ein, während die kleineren Arien im „Roland“ noch fast ganz vermieden und auch später nur mit Maß eingeschaltet sind. Seine Arien haben freie und wechselnde Formen, das kleine Da-capo, Repriseformen, auch die Sonatenform, sind beliebt; die erste Rachearie Rolands im 3. Akt hat im Mittelsatz der Sonatenform Takt und Tempowechsel, zweiteilig ist die Koloraturarie der Medea. Die Koloratur ist aber hier eine Ausnahmserscheinung. Das Rezitativ, nach Glucks Muster durchwegs vom Orchester gespielt, liebt die Sektotechnik auffallend, sodaß Rezitativ und Arie oft nach italienischem Brauch stark getrennt sind. Das Ballett hat breiten Raum, der Chor hingegen im „Roland“ nur wenig Beschäftigung, eine starke Choroper ist hingegen die „Pénélope“ (1785). Die Ouvertüre des „Roland“ schaltet, wie das Grétry tut („L'amitié à l'épreuve“, 1770, „Céphale et Procris“, 1775) zwischen Hauptsatz und Reprise der Sonatenform einen langsamen Satz ein, die „Pénélope“ verfolgt, wie die „Aulische Iphigenie“ oder wie später Cherubinis „Démophon“, das alte Lullysche Schema, natürlich mit homophonem Allegro, die „Didone“ aber bringt eine Scarlattische Dreisätzigkeit mit sonderbarer Tonartenfolge der 3 Sätze (B-Dur, F-Dur, F-Dur). Im übrigen ist die einsätzliche Ouvertüre bei den meisten Opern der Nachfolger Glucks die Regel.

Der Einfluß Glucks beherrscht bis Spontini die große französische Oper, ihre Vertreter sind nun mit wenigen Ausnahmen Italiener; Franzose ist J. B. Lemoyne, der in Berlin studiert hat („Electre“, 1782, „Phèdre“, 1786), ihm reiht sich F. J. Gossec an, dessen „Thésée“, 1782, über das Textbuch Quinaults gesetzt ist und auch eine Arie Lullys enthält; der Nürnberger J. Chr. Vogel (1756—88), eine starke dramatische Begabung, sucht engen Anschluß an Gluck („Le Toison d'or“, 1786, „Démophon“, 1789), die Ouvertüre zu „Démophon“ ist noch heute nicht ganz verschollen, sie endet, ähnlich wie die zu „Paride ed Elena“, mit der Musik des Schlußchors der Oper, während die Einleitung, wie in der „Aulischen Iphigenie“, auch zu

Beginn des 1. Aktes wiederkehrt. Neapolitaner ist noch Antonio Sacchini (1734–86), der von 1781 an in Paris wirkte, nachdem er zuvor Deutschland bereist und 10 Jahre in England gelebt hatte. Er begann mit zwei Bearbeitungen älterer italienischer Opern („Renaud“, 1783, nach seiner „Armida“, Mailand 1772, „Chimène“, 1783, nach seinem „Cid“, Rom 1764), 1784 schrieb er seinen „Dardanus“, nach seinem Tode erst wurde das Hauptwerk „Oedipe à Colone“ 1787 und eine von Piccinni beendete Oper gegeben. In diesen großen, ernst angelegten Werken sind Glucks Ziele kraftvoll hochgehalten, besonders der Oedipus ist eine sicher durchgeführte Figur. Die in der „Armida“ ausgebildete thematische Beziehung zwischen Rezitativ und Arie hat Sacchini weiter verfolgt. Am weitesten geht aber der Venezianer Antonio Salieri (1750 bis 1825) mit dem Reformator, ja über ihn hinaus; war er doch in Wien von Gaßmann und Gluck selbst herangebildet worden und über Empfehlung des Meisters nach Paris gelangt. Schon in Wien hatte er in seiner „Armida“ 1771 Glucks Richtung angenommen, in Paris führte er sich mit den „Danaïdes“ ein, die Gluck teilweise mit seinem Namen deckte. 1786 folgten „Les Horaces“ und 1787 das „Mélodrame“ „Tarare“, in dem Beaumarchais seine Gluck noch überbietenden Ideen von der Oper praktisch betätigte. Vollständige Unterordnung der Musik unter die Poesie war das Programm, dem Salieri schon äußerlich in der Partitur durch Unterscheidung der langen Strecken Sprechgesang mit der Weisung „parlé“ und der eingestreuten kleinen Arien mit „chanté“ sich gefügig zeigte. Arien und ausdrucksvolle Rezitativwendungen bezeugen den tüchtigen Musiker, dessen reiches Können die großen Chöre gestaltet. Diese soziale Oper, die die Gleichberechtigung aller Menschen predigt, entbehrt dabei auch nicht komischer Partien. Sowohl der phantastische Prolog, als auch der 1. Akt haben ein freies, rasch in die Szene führendes Orchestervorspiel, Programm- und Szenenmusik. Das Werk erregte schon vor der Aufführung großes Aufsehen, es hat nicht weniger als 12 Parodien veranlaßt. In diesen Jahren debütiert endlich auch Luigi Cherubini (1760–1842) in der Musikakademie mit seinem „Démophon“, 1788, der zweiten Oper gleichen Titels im selben Jahr. Florentiner von Geburt, hatte er in Bologna 1778–84 bei Sarti studiert und für dessen Opern Sekundarierarien schreiben dürfen, er versuchte sich auch seit 1779 selbst in der Opera seria und buffa, 1785 und 1786 in London. Nach Paris zog er 1785 und noch 1788 brachte er in Turin eine italienische „Ifigenia in Aulide“ heraus, deren Stil starke Mischung mit französischen Zügen aufweist. Der „Démophon“ bekundet trotz des geringen Erfolgs, den er hatte, deutlich die große Begabung des Verfassers, die Anlehnung an Gluck ist offenkundig, der Orakelspruch z. B. folgt dem der „Alceste“ getreu, das Rezitativ und die großen Chor-szenen weisen auf Gluck, doch sind die Chöre vielstimmig, das Ensemble stärker entwickelt, mit Individualisierung der Figuren, die Formen der Arien weitgeschwungen, in der Melodik finden sich neapolitanische Wendungen. Die Ouvertüre bringt eine später bei Cherubini („Elisa“, „Anacreon“) und bei Spohr übliche Manier auf, nämlich die Übernahme des langsamen Einleitungssatzes ins Allegro. Trotz dieser Talentprobe war Cherubini gezwungen, sich der Dialogoper zuzuwenden (Opéra comique), während die große Oper, ihrer mächtigen Stützen durch Tod und Abschied beraubt, eine Zeitlang ihren Glanz vor den kleineren Theatern nicht zu wahren wußte. Französische Bearbeitungen italienischer Opern, wie Paesiellos „Il rè Teodoro“ (1787), wurden aufgegriffen. Das Théâtre de Monsieur (später Théâtre Feydeaux) führte 1789–92 italienische Opern in der Ursprache auf; Cherubini hatte dabei eine leitende Stellung. Daneben machte sich bis 1800 in Paris eine große Vorliebe für die ganz ernsthafte Dialogoper geltend.

Im Gegensatz zu Frankreich hatte Glucks Wirken für die italienische Oper fast gar keine direkte Bedeutung. Man ging daran ohne Teilnahme vorüber, in der *Opera seria* lebte vielmehr die Vorliebe fürs Konventionelle, Leichtfaßliche, rein Musikalische damals neu auf. Als Jomelli 1769 nach Neapel zurückkehrte, hatte er mit seinen letzten Bühnenwerken offenkundigen Mißerfolg. Der modische Geschmack hielt sich an die Richtung Vinci, Porpora, mit der führende Komponisten, wie Latilla und Lampugnani, die Verbindung hielten, nur wurde in Melodik, Form und Klangwirkungen der Grundsatz sinnlicher Effekthascherei breiter und mit gesteigerten Mitteln verfolgt. Einflußreich war dabei der Siegeszug der *Opera buffa* und die bedeutende Stellung einiger Bahnbrecher dieser Gattung, wie Galuppi, Piccinni, Guglielmi u. a., auch im ernsten Fach. Diese Einwirkung äußert sich durch das Vordringen von Ensemblesätzen und Finalegebilden, wobei die immer noch herrschenden Texte Metastasios ebenso erweitert wurden, wie sie in den Arien regelmäßig Eingriffe und Veränderungen erfuhren; denn auch die Arienformen nahmen von der *Opera buffa* Einzelheiten an, insbesondere bei den stärker hervortretenden zweiten Rollen (Sekundariern). Dramatische Hauptform bleibt noch eine Zeitlang die *Da-capo-Arie*, doch hat die Erweiterung der einzelnen Abschnitte und die Einführung gegensätzlicher Themen nach Art der Sonatenform die Einschränkungen der Wiederholung im Gefolge, die oben erwähnt wurden. Entweder es folgt nach dem weiterhin kurz gehaltenen Mittelsatz gleich die Wiederaufnahme des zweiten Teils des Hauptsatzes (*Dal-Segno-Arie*) oder die Wiederholung beginnt wie der Hauptsatz und springt dann in seinen zweiten Teil über (verkürztes *Da-capo*). Die *Ritornelle* sind gleichfalls an Umfang sehr angewachsen, oft treten konzertierende Instrumente hervor, die sich dann mit maßlosen Koloraturen der Singstimmen mischen. Neben der *Da-capo-Arie* treten Repriseformen hervor (Reprise im Sinn der Sonatenform), so die Sonatenform selbst, mit und ohne Mittelteil, die *Kavatine* und verschiedene Mischformen, später setzt sich das kleine *Da-capo* (kleines Rondo) fest, auch in seiner zweisätzigen Erweiterung mit schnellem zweiten Satz, ferner das Rondo, sowie zwei- und mehrsätzige Gebilde. Die Melodik hält für pathetische Regungen starr an der Akkordthematik, großen Intervallsprüngen und überflutender Koloratur fest, im Ausdruck des Rührenden und Galanten gewinnt sie eine eigene Biegsamkeit und weiche Linie, die teilweise auf die *Opera buffa* (Piccinni) zurückgeht, teilweise nach Pergolesi von Majo und Christian Bach ausgebaut wird. Hier spiegelt sich die empfindsame Zeit in Erscheinungen, deren Verklärung Mozart bedeutet. Insbesondere bei Johann Christian Bach (1735–82), dem jüngsten Sohn des Thomaskantors, der zuerst in Mailand, seit 1762 in London wirkte, ist der melodische Ausdruck derart verträumt und schwärmerisch, daß sich sein Stil dem jugendlichen Mozart entscheidend eingeprägt hat. Am kräftigsten dem Dramatischen zugewendet ist dagegen in dieser sogenannten neuneapolitanischen Gruppe der Oberitaliener Giuseppe Sarti (1729–1802), der auch in Kopenhagen und St. Petersburg Kapellmeister war. Sein Hauptwerk „*Giulio Sabino*“ (Venedig 1781), das in Wien gestochen wurde, ist reichlich mit lebhaftem, energischem Orchesterrezitativ durchsetzt, währendes in den Arien das *Da-capo* vollständig aufgibt und sie meist in eine langsame Einleitung und ein zweiteiliges Allegro teilt; sie schlagen kräftigere Töne an, als sonst üblich ist. Sartis Schaffen war für Mozarts „*Idomeneo*“ und „*Titus*“ von Bedeutung, auch eine dramatisch schwächere Eigentümlichkeit, die gavottenartige Rondoarie, ist von daher in den „*Titus*“ übergegangen. Die oberitalienische Oper, insbesondere die Venezianer, bedarf noch für das ganze 18. Jahrhundert einer näheren Untersuchung, die starken

Wechselbeziehungen mit Deutschland, vor allem mit Wien und Dresden, bestehen wie im 17. Jahrhundert weiter; Gaßmann und Salieri werden von Glucks Ideen berührt, die in Sallieris italienischen Partituren schon an verschiedenen eigenhändigen dramaturgischen Erörterungen kenntlich sind und in der Wiener Fassung seines „Tarare“ als „Axur, Rè d'Ormo“, allerdings mit Zugeständnissen an den Zeitgeschmack, anhaltenden Erfolg hatten. Stärker ausgeprägt ist der Übergang zur Romantik bei dem Dresdner Johann Gottlieb Naumann (1741—1801), der von Hasse ausgeht, 1773 mit Bertatis „Armida“ eine Wendung zu Gluck macht, die in den schwedischen Opern „Amphion“, 1778, „Cora“, 1782, „Gustaf Wasa“, 1786, und dem dänischen „Orpheus“, 1786, zu selbständigen großen Versuchen führt. Die besondere Bedeutung dieser auch textlich hochstehenden Werke für die Operngeschichte hat kürzlich erst R. Engländer eingehend dargetan. Sie liegt in der Verquickung des französischen Operntypus mit italienischen und deutschen Zügen, in großer Formengestaltung, starken Chorstörungen, reichem, frei abgestuftem Rezitativ und in der Ausbildung der Technik des Erinnerungsmotivs, die in „Gustaf Wasa“ systematisch durchgeführt wird. In Kopenhagen folgt L. Å. Kunzen diesen Anregungen („Oberon“, 1789). Die beiden Opern Naumanns für Berlin „Medea“, 1788, und „Protesilao“, 1789, mit Reichardt geschrieben, leiten zum Seriestil Mayrs und Paërs über. Ensemble und Chor haben imposante Aufgaben, das Orchester stellt die Bläsergruppen stark hervor, ist dabei von Haydns Instrumentalsatz angeregt, virtuose Arienkolosse bleiben am Ideal des Neapolitanertums haften. Das große pantomimische Ballett im 3. Akt der „Medea“ knüpft an die älteren Wiener und Stuttgarter Bestrebungen dieser Art an. Für die späteren Dresdner Opern (1781—1801) mit Mazzolà ist schon die neuere Textteilung in 2 Akte bezeichnend. Die Festoper „Osiride“, 1781, behandelt den Zaubrerflötenstoff, die Musik bringt Freimaurerlieder. Seit der „Elisa“, 1781, wird aber die eben im Entstehen begriffene Richtung der Opera semiseria dauernd gepflegt, die auf Verbindung von Opera buffa und seria hinzielt. Die Dresdner Komponisten J. Schuster und Fr. Seydelmann schließen sich dieser Mischart an, die seit 1800 an Paër den typischen Vertreter in Dresden finden sollte. Naumanns Schreibweise aber entwickelt gegen Schluß des Jahrhunderts immer entschiedener Eigentümlichkeiten, die auf die deutsche romantische Musik hinweisen. Auch das Stoffgebiet einzelner Dresdner Opern weist schon dorthin, z. B. Schusters „Rübezahl“ („Il vero amore“) 1789.

Naumanns nordische Opern gehören in deutscher Übersetzung oder Neubearbeitung zu der deutschen musikdramatischen Bewegung ihrer Zeit, die hauptsächlich in den ersten deutschen Opernversuchen Schweitzers und Holzbauers in Erscheinung tritt, daneben aber auch dem „musikalischen Schauspiel“ oder „musikalischen Drama“ zugute kommt, das ans Monodram (Melodram) anknüpft und die deutsche Dichtung längere Zeit in Atem hielt. Die Bemühungen um ein nationales Musikdrama waren überhaupt nach Gottsched eine literarische Angelegenheit, während die Musiker dauernd der italienischen Oper Gefolgschaft leisteten. Schon 1749 schrieb Scheibe wohl einen Text „Thusnelda“, aber keine Musik dazu, Klopstock, Lessing, Herder beschäftigten sich mit dem Gedanken der deutschen Oper, der Maler Müller u. a. versuchten sich praktisch, insbesondere seit die Seylersche Schauspielergesellschaft mit dem Melodram neue Möglichkeiten der Bühnenmusik eröffnete. Zu starken Ergebnissen gelangte aber das Eingreifen Wielands, der sich mit Anton Schweitzer (1735—87) vereinigte, dem Kapellmeister der Seylerschen Truppe in Weimar, und nach Balletten und Gelegenheitsspielen („Aurora“) 1773 rasch zum großen Wurf des fünftaktigen deutschen Singspiels „Al-

ceste“ gelangte. Es war ganz durchgesungen und strebte vollkommene wechselseitige Durchdringung von Text und Musik — über Gluck hinaus — an. Trotz einer allzu lyrischen Anlage und Übertreibungen des Ausdrucks, schon im Text, der Metastasios Intriguensystem verschmäht, aber seine Arienvergleiche übertrumpfen will, ist dieser Versuch zu einer deutschen Volloper ein ganz bedeutender. Insbesondere die Rezitativbehandlung spinnt Keisersche Fäden weiter, das Orchesterrezitativ tritt stark in den Vordergrund, die Deklamation ist voll Gefühls- spannung, wie z. B. die von Mozart geschätzte Einleitung zur großen Ombra-Szene Ad- mets zeigt.

Admet. Str.

O Ju - gend - zeit, o gold - ne Won - ne, Ta - ge der Lie - be, schö - ner

p

Str. Fl. Co.

Früh - ling mei - nes Le - bens, wo bist du hin?

p

Ist's mög - lich, bin ich der, der einst so glück - lich war

pp

so glück - lich einst und jetzt so e - lend?

ff

Die Vermeidung von Kastratengesang und Koloratur weisen schon von der welschen Kunst ab, die aber in den Arien mit ihrem äußerlichen Pathos heraustritt. Doch sind sie formal voll freier Züge. Auch die starke Instrumentation ist deutsches Gut, die Ouvertüre nimmt die französische Form auf, die damals schon archaisierend wirken mußte. Der Chor hat eine große Opferszene. Umfangreichere Choraufgaben stellt die zweite gemeinsame Arbeit der beiden Künstler über einen englischen Stoff, die dreiaktige „Rosamunde“, die nach mannigfachem

Mißgeschick erst 1780 in Mannheim folgte. Mozart tadelt darin die unsangliche Schreibart einzelner Partien.

Die Weimarer Anfänge hatten schon 1774 ein jähes Ende gefunden, auch in Mannheim war die Förderung der deutschen Oper nur von kurzer Dauer. Das Hauptereignis in Mannheim war 1777 das dreiaktige Singspiel „Günther von Schwarzburg“ von Professor Anton Klein und dem Wiener Ignaz Holzbauer (1711—83), das aus der deutschen Geschichte schöpfte und das nationale Bekenntnis übermäßig betonte. Trotzdem ist der Text mit seiner ränkevollen Staatsaktion nur ein Aufguß nach Metastasio, die Charaktere triefen von Güte oder Bosheit, Asberta besonders ist ein Theaterbösewicht von Vollendung. Schon Mozart nennt die Dichtung der zugehörigen Musik unwert, diese aber voll Geist und Feuer. Die Fülle bedeutender begleiteter Rezitative mit ihrer restlosen Hingabe an den ausdrucksvollen Vortrag, der Ernst des Satzes, die volle poetisierende Orchestersprache sind unverkennbare Zeichen deutscher Art, in die sich aber immer wieder Merkmale des Stils der Opera seria einmengen. Chor und Ensemble wirken in mäßigem Umfang mit, Hauptsache ist die dramatische Gestaltung der Handlung und großer Soloszenen mit Arien, die jeder Schablone ausweichen und von einer an Händel gemahnenden ruhigen Größe der Empfindung erfüllt sind. Von Holzbauer gingen Anregungen in die dramatischen Arbeiten der Folgezeit, besonders der Danzi und Poißl in München, Mosel und Schubert in Wien über, die in die Zeiten des Aufstiegs der großen deutschen Oper weiterleiten.

Die ernste Oper wurde aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allenthalben vom komischen Musiktheater zurückgedrängt, das der abgebrauchten Mythologie das tägliche Leben erfolgreich gegenüberstellte, die leichteren, natürlicheren Gattungen der Opera buffa, der Opéra comique, des Singspiels nahmen seit etwa 1760 einen unerhörten Aufschwung, ihre stets steigende Anziehungskraft bewirkte eine ins Maßlose gehende Produktion, bei erstaunlichem Reichtum gleichzeitiger, sehr fruchtbarer Talente. In der Opera buffa waren es der Venezianer Baldassare Galuppi (1706—85), genannt *il Buranello*, und der obenerwähnte Nicolo Piccinni, die an Hand der Texte Carlo Goldonis (1707—93) zwischen 1750 und 1760 die Form neu festlegten. Aus der früheren Zeit nach Pergolesi haben sich nur wenig Partituren erhalten, von Rinaldo da Capua aus Palermo, einem der Wortführer der Gattung, dem Liebling Europas, der zwischen 1737 und 1771 hauptsächlich für Rom arbeitete, nur eine einzige, „La Zingara“, und zwar in französischer Fassung — darin die fälschlich Pergolesi zugeschriebene Kanzone „Tre giorni“ —, vom Neapolitaner Nicolo Logroscino († 1763) aber, einem Hauptförderer des neueren Buffostils, ist in Münster die komische Volloper „Il Governatore“ (1747) aufgetaucht, die sich schon durch großen Formenreichtum, Einschränkung von Siciliano- und Da-capo-Arie und besonders durch die Finalebehandlung in frei durchlaufenden, an Text und Situation angeschlossenen Sätzen auszeichnet; der wichtige Venezianer G. M. Buini († 1739) dagegen kann überhaupt nur an Hand von Texten beurteilt werden, die besonders die Theatersatire stark ausgebildet zeigen. Die Texte der Neapler Volkskomödie werden von P. Trinchera mit satirischen, von Fr. Cerlone mit romantischen Zügen ausgestattet, der romantischen Richtung gehören auch G. B. Lorenzi, G. B. Casti und teilweise Goldoni selbst an.

Goldoni bedeutet in der Buffooper einen Wendepunkt, er hat ihr den bleibenden textlichen Zuschnitt geliefert und die Volkskunst zu veredeln gewußt, ohne dabei die traditionellen

darstellerischen Aufgaben fallen zu lassen, hauptsächlich aber war er von dem Bestreben geleitet, die musikalischen Rücksichten frei zur Geltung zu bringen. Dialekt und Charaktermasken sind nun auf die Nebenrollen beschränkt (Parti buffe), denen ernstere, sentimentale Gestalten, die Parti serie, gegenüberstehen, so daß das altvenezianer Rollensystem, das oben bei Scarlatti gestreift wurde, nunmehr gerade umgekehrt ist. Auf die seriösen Figuren färbt die Opera seria ab, auch in der Intrigenspinning, gelegentlich sind sogar Arien Metastasios zitiert, sein Vierzeiler ist jedenfalls die gegebene poetische Form. Die Verspottung der Barockoper liegt hier nahe, sie dringt auch in den Aktschlüssen vor, wo die Gegensätze zusammenprallen. Hier tobt sich eine ungezügelter Ausgelassenheit in Verkleidungen, Verwechslungen, Streit und Prügeleien toll aus, und zwar geschieht dies am Ende des 1. und 2. Aktes, während im dritten statt eines Finales zunächst ein längeres Buffoduet und Chorabschluß die Regel ist. Vieles bleibt, oder wird bald in Anlage, Figuren, Situationen schablonenhaft, doch hat die Frische der Darstellung, die Mannigfaltigkeit launiger Einfälle die Musiker immer wieder angezogen. Gegenüber der gedrängten Seriaarie zielt die Buffostrophe auf breitere Textanlage, die einzelnen Verse sind dabei zwanglos gebunden. Ist dort der Vergleichsapparat Metastasios aufgegriffen, so stellen sich hier andere Typen ein, wie militärische Bilder oder solche, die auf Instrumentalscherze berechnet sind. Die stoffliche Wendung zum Sentimentalen (bürgerliches Rührstück) und zu den unteren sozialen Schichten (Ständeoper) lag im Sinne der großen Geistesströmungen der Zeit.

Die Musik der Opera buffa, mit dem einzelnen Stück viel inniger verwachsen als in der seria, verwendet ausgiebig alle zur Verfügung stehenden Mittel und entwickelt für die Zwecke der Komik einen ausgeprägten Buffostil. Hier kommt die Baßstimme zu neuen Ehren, während der ernste Liebhaber noch Kastratenpartie bleibt; die Parti serie halten auch an der Da-capo-Arie mit großen Koloraturen fest, wobei sich natürlich die Wiederholung entsprechend dem Brauch in der ersten Oper verhält. Auch das Akkompagnato, das verhältnismäßig spärlich vorkommt, bleibt meist dem ersten Liebespaar, Szenen größerer Erregung oder Zwecken der Travestie vorbehalten. Die Hauptform der Buffoarie ist aber zweiteilig, auch gern mit einem schnellen Satz als Anhang (Stretta), daneben treten in buntem Wechsel andere zweisätzige oder zweimalzweisätzige Formen mit Kontrastwirkungen, das Rondo, das Piccinni, dann Fischietti, Gaßmann pflegen, Liedformen, die Sonatenform und freiere Gebilde. Schon seit Logroscino sind Rezitativstellen in der Arie zu verfolgen, zum Buffostil gehört der Mangel geordneter Melodiebildung, das schnelle Sprechen im Gesang (Parlando), gern auf einem Ton oder mit Oktavüberschlagen, starke Intervallsprünge, kurzatmige Orchestergedanken, die immer wieder auffliegen, Schleifer, Walzen, hüpfende, kichernde, lombardische Rhythmen, rhythmische Überraschungen, wie Drei-, Fünftakter, ständige eigensinnige Wiederholungen kurzer Phrasen und Kadenzen. In der Erfindung knapper, drastischer Buffomotive liegt die besondere Stärke Galuppi und später Paesiello, während Piccinni in der motivischen Verarbeitung mit Paesiello hervorragend. Das Orchester hat dabei eine wichtige Rolle, bis gegen 1760 ist es vorwiegend Streichorchester, später werden die Bläser stärker herangezogen, die besonders Paesiello, aber auch die Wiener Gruppe (Giuseppe Scarlatti, Fischietti, Gaßmann) eingehend verwerten. Der Orchestersatz ist in Italien sehr primitiv, gern zweistimmig, mit lebhafter, redseliger erster Violine, die Bratsche fast stets vernachlässigt. Auch da hebt sich die Wiener Oper mit gepflegten Mittelstimmen vorteilhaft ab. Desgleichen wird hier wie in Dresden (Naumann, Schuster) die sorg-

fältige Sakkobehandlung Galuppis mit ihren belebten Baßfiguren nachgeahmt. Während der Chor meist nur der Abrundung des Gesamteindrucks dient, hat die Freude am Ensemble (Pezzo concertato) reiche Früchte getragen. Im Innern des Aktes finden sich anfangs Soloensembles nur spärlich, während sie später, z. B. bei Guglielmi und besonders in Wien, sehr beliebt werden, sie sind teils lyrisch, teils dramatisch, auch die Introdutione gibt anfangs gern Stimmungsbilder in Da-capo-Form oder in Refraingesängen, das Duett hat sich schon seit den Intermezzozeiten vom Da-capo frei gemacht und dramatische Gestaltung gesucht, das Finale bringt dann am frühesten große neue Formen. Die ältere arienhafte Ensembleführung mit Da-capo (Arienfinale) macht der Teilung in einzelne tonartlich gebundene Abschnitte Platz (geteiltes oder Kettenfinale), wobei bis 12 Sätze einander folgen können. Diese Art, der fortschreitenden Handlung und dem Wechsel der Situationen schrittweise gerecht zu werden, wurde seit 1760 allgemein beliebt, wobei wachsendes Streben nach Vereinheitlichung und Steigerung kenntlich ist, das sich in thematischen Beziehungen und Verknüpfungen der einzelnen Teile spiegelt. Solche Finalereminszenzen gibt es in verschiedenen geistvollen Kombinationen bei Galuppi, Piccinni, Paesiello, Gaßmann u. a., die stete Wiederkehr gleicher Gedanken in einer Art freien Rondos (mit Variationen) wird Piccinni gutgeschrieben. „La buona figliuola“, Rom 1760, teilt das erste Finale siebenmal durch Duettssätze, dann viermal durch Quartette gleichmäßig ab, wobei ganze Partien einander entsprechen und Tempo und Takt mehrmals wechseln. Auch sonst sucht Piccinni motivische Fühlung über ganze Szenen, er läßt auch dieselben Arien von andern Personen wiederholen; an solchen witzigen Formbindungen ist die Gattung überhaupt reich. Piccinni, der 1758–75 in Rom wirkte, war eine aufs Zarte, Weiche gerichtete Natur, seine innige Melodik hat starke Spuren gezogen. Insbesondere sein gutes Mädchen war das Entzücken von ganz Europa, es ist darin tatsächlich ein melodischer Leckerbissen an den andern gereicht. Die Klage der Cecchina, ein feinstilierter Mollsiziliano



sei als Beispiel angedeutet, die prächtige, lebensvolle Buffofigur des Soldaten Tagliaferro war berühmt. Das Rührstück hat Pasquale Anfossi (1727–97) mit Glück weitergepflegt, Piccinnis Schüler, der schließlich seinen Meister in der Gunst der Römer verdrängte. Zum vollen Glanz brachten die Opera buffa Pietro Guglielmi (1727–1804), dessen Stärke das Groteske war, der Sizilianer Giovanni Paesiello (1741–1815), dessen Opern reich an Charakterfiguren sind, und der Neapolitaner Domenico Cimarosa (1749–1801), der in seiner Zeit am meisten gefeiert wurde. Paesiello war 1776–84 in Petersburg angestellt, wo „Il barbiere di Seviglia“ (nach Beaumarchais) entstand, 1787–92 war Cimarosa dort sein Nachfolger, für Wien schrieben Paesiello „Il re Teodoro“ 1784, Cimarosa mit Bertati 1792 seinen glücklichsten Wurf, „Il matrimonio segreto“. Paesiellos berühmtestes Werk ist „La Molinara“, Neapel 1788. Während in den Arien das Bestreben nach Einfachheit und Volkstümlichkeit weitergreift, werden die Ensembles und Finales immer breiter und voller bedacht. Daß im

letzten Drittel des 18. Jahrhunderts — wie in der *Opéra comique* und im Singspiel — die Verschmelzung von komischer und ernster Oper Modesache wird, wurde schon erwähnt.

Die italienische komische Oper entfachte in Paris eine mächtige gleichgerichtete Bewegung in der leichten Operngattung. War in Italien die Musik die Seele der Gattung, so trug in der älteren *Opéra comique* die Dichtung das Stück, denn die Musik bestand bloß aus bekannten Liedern und Gassenhauern, die dem Poeten den Rahmen seiner Arbeit aussteckten. Das Verfahren textlicher Neubelebung feststehender Melodien, das „Parodieren“ derselben, war in Frankreich altüblich, darauf beruhte der Reiz der beliebten Vaudevilledichtungen, auf dem Theater läßt sich die „Comédie en chansons“ bis 1640 zurück verfolgen, der Kampf der Vorstadtheater um ihren Bestand gegen die beiden großen privilegierten Bühnen und die von ihnen mobilisierte Polizeigewalt trieb die Vaudevillekomödie zur Blüte, wobei die Parodie großer Opern aus der Musikakademie eine hervorragende Rolle spielte und der Gattung den Namen gab. Le Sage war es, der dem Théâtre de la foire mit Hilfe parodierter „Pontneufs“ seit 1712 über gefährvolle Lagen hinweghalf und das System der *Opéra comique* scharfsinnig festlegte. Es kam dabei zu Pantomimen, zu vollen Vaudevillespielen, wo ununterbrochen ein Lied das andere ablöste, und später zu gesprochener Prosaverbindung der Lieder, die sich unter Piron, Pannard, Vadé und anfangs auch unter Favart erhielt. Charles Favart, der das Genre literarisch veredelte, schrieb aber seit 1744 infolge einer Polizeiverordnung wieder ganz in Vaudevillen; diese waren schon früher mit Opernmusik und gelegentlichen Originalbeiträgen durchsetzt — so war es Sitte, daß der Schlußgesang Originalmusik brachte, der Hauptkomponist des Théâtre de la foire war Ch. Gilliers —, nun schöpften sie immer reichlicher aus Ballettarien, besonders Rameaus, dann aus der italienischen Intermezzokunst. Im Anschluß an die Buffobegeisterung von 1752, die zahlreiche Übersetzungen und Parodien zeitigte, setzen selbständige französische Nachbildungen ein, zunächst J. J. Rousseaus „Le devin du village“, 1752, von Favart in „Bastien et Bastienne“ parodiert, dann Michel Blavets „Le Jaloux corrigé“ (Collé), hauptsächlich mit italienischen Arien bestritten, und A. d’Auvergnés „Les Troqueurs“ (Vadé) 1753, alle drei mit gesungenem Rezitativ. D’Auvergne schaltete zwei Vaudeville ein und auch Rousseau ließ sich von Volksmelodien anregen. In diese Zeit fallen noch Monsignys erste Versuche, der „Les aveux indiscrets“, 1754, mit Rezitativen setzte, diese aber 1759 bei der Erstaufführung durch gesprochenen Dialog ersetzte. Auf diese französischen Intermezzi folgte eine mehrjährige Pause, wobei in Sedaines „Le diable à quatre“ (1756) mit den Musikeinlagen von Laruelle und Philidor Ansätze in der *Opéra comique* zu bemerken sind, das Vaudeville zurückzudrängen.

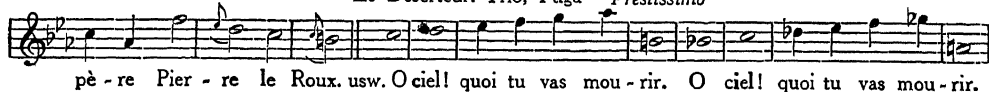
In diesem Stadium greift Gluck in die Entwicklung ein, der fern von Frankreich, in Wien, französische Vaudevillekomödien, meist Einakter, für die Bedürfnisse des Hofes einrichtet, zu vollen Vaudevillespielen „Airs nouveaux“ schreibt („L’isle de Merlin“, „La fausse esclave“ 1758, „Cythère assiégée“ 1759 — dieses Stück Favarts wurde zuerst 1757 mit lauter französischen timbres gegeben), oder zu Stücken mit gesprochenem Prosadialog — Comédies meslées d’ariettes. — neue Arien hinzufügt, wobei wieder die Vaudevilles vorherrschen („L’arbre enchanté“, „Le Diable à quatre“ 1759). Im zweiaktigen „L’ivrogne corrigé“, 1760, sind dann die neuen Arien die Hauptsache, das Vaudeville tritt stark zurück, der Dialog wird gesprochen, und in „Le rencontre imprévue“, 1763, liegt die *Opéra bouffon* ohne Vaudevillegesang fertig ausgebildet vor. Die dreiaktige Teilung ist hier etwas Ungewöhnliches.

Dieser Kampf gegen das Vaudeville beherrscht auch die Pariser Produktion, die wieder von einem Italiener geführt wird, dem Neapolitaner Egidio R. Duni (1709—75), vom findigen Direktor Monnet 1757 aus Parma berufen. Er hatte sich mit großen Erfolgen schon Pergolesi gegenüber in der italienischen Oper versucht, wußte sich aber nun dem französischen Geschmack rasch anzupassen. Es haben sich sogar Partiturteile von ihm mit französischem Rezitativ erhalten. 1757 leitet „Le peintre amoureux“ die selbständige komische Oper mit gesprochenem Dialog ein, das Textbuch Anseaumes besagt, daß die Arien über die Musik des italienischen Intermezzos „Il pittore innamorato“ von Duni parodiert sind. 1759 debütieren Pierre Al. Monsigny (1729—1817) und François André Philidor (1726—95), 1768 Grétry. Duni läßt seine italienische Schule gern durchblicken, er stellt die Formenwelt weitherzig fest, führt den Einzelgesang vorwiegend liedförmig in Tanzliedern, Romanzen, kleinen Da capos, kleinen Rondos neben größeren Formen, freien erzählenden Arien, Bravourarien, Rondoformen, regt Ensemblefinales an, wahrt das Schlußvaudeville am Werkschluß, beginnt mit einsätziger oder dreisätziger Sinfonia, schaltet programmatische Orchesterstücke und Zwischenaktsmusiken ein und schildert den Alltag mit einer Fülle von malerischer Kleinarbeit, die seine Nachfolger eifrig weitergebildet haben. Neben kleinbürgerlichen Komödien werden bald, analog der großen Oper, romantische Stoffe mit großem Zauberapparat gewählt, wobei das Märchen seine große Anziehungskraft entfaltet (z. B. Favarts „La fée Urgèle“, 1765). Dramatischer und derber packt Philidor zu, dessen Darstellung von einer kompakten Satztechnik bestimmt ist. Das hat die Ausbildung des Ensembles zur Folge, z. B. das Quartett als Kanon in „Bûcheron“, 1763, oder in „Tom Jones“, 1765, hier a cappella, in beiden Opern stehen auch Septette. Die bürgerlichen Stände, das Handwerksleben liefern Charaktertypen, schon in „Blaise le savetier“, 1759, die Neigung zur Karikatur und Travestie ist stark, z. B. in „Le sorcier“ (1764) wird die große Oper parodiert. Gern mischt Philidor Akkompagnatos ein, sein Verhältnis zur italienischen Kunst zeigt das Vorkommen von Da-capo und Dal segno gleich im Erstlingswerk. War doch für d'Auvergne das schwerfällige Da-capo noch Hauptform. Am beweglichsten und mannigfaltigsten baut Monsigny die komische Oper aus, dessen Kennzeichen weiche melodische Anmut und Schwärmerei ist; so hat er und sein Textdichter Sedaine am glücklichsten die Schäferidyllen in der Art Favarts weiterbelebt, in denen die soziale Polemik mit sentimentaler Maske verhüllt ist („Rose et Colas“, 1764, „Le Roi et le fermier“, 1762), die beiden haben das Rührstück in die Mode gebracht („Le déserteur“, 1769, „Félix ou l'enfant trouvé“, 1777) und Beiträge zur romantischen Richtung geliefert („Aline, reine de Golconde“, 1766, oder die Märchenoper „La belle Arsène“, 1773). Auch Monsigny liebt kontrapunktische Wirkungen (Fuge in „Rose“ oder „Déserteur“),

Rose et Colas. Trio, Fuga, Presto



Le Déserteur. Trio, Fuga *Prestissimo*



Tonmalereien, Programmusik (Gewitter in „Roi et fermier“, in „La belle Arsène“), die Programmuvertüre („Déserteur“, schon potpourriartig), er führt auch das „Vaudeville“ als Strophengesang wieder in die Opéra comique ein, aus der es als Volkslied immer energischer verbannt wird.

1762 macht Favart in „Annette et Lubin“ den letzten Vorstoß für die Vaudevillekomödie, unter André Ernest Modeste Grétry (1742—1813) ist das Vaudeville endgültig verabschiedet. Ein sehr beweglicher Geist, hat dieser in einer langen Reihe von Werken zielbewußt die heitere und ernsthaftere Dialogoper auf einer wohlgepflegten Höhe erhalten und elastisch weitergeformt, wobei ihn bis 1778 die Mitarbeit Marmontels unterstützte. Epochenmachend war das entschiedene Eintreten für die Märchen- und Zauberoper in „Zémire et Azor“, 1771, und der Übergang zur Rettungsoper mit „Richard Cœur de lion“, 1784, beides Werke, die eine Flut von Nachahmungen zeitigten, erstere zum guten Teil in Deutschland, letztere in der sogenannten „Schreckensoper“, die über Méhul, Le Sueur, Cherubini zu Beethoven führt. Doch kommt der Belgier, in dem deutsches Blut lebte, nur zu Ansätzen tieferer Seelensprache, die Eleganz leichter Ausdrucksweise gelingt ihm dagegen vorzüglich. In der freien, glänzenden Technik des Ensemblesings mit ihrer dramatischen Schmiegsamkeit und der vollen Entfaltung aller Mittel von Solo-, Ensemble- und Chorstimmen liegen seine besonderen Verdienste, aus denen die Spieloper des 19. Jahrhunderts ausgiebig Nutzen zog. Der Einzelgesang erweitert die Liedformen, unter denen auch Strophenlieder und Couplets stehen, sowie die kleinen Rondos mit „Mineur“ oder „Majeur“, gern um reichere Formen, zweiteilige Arien, entwickelte kleine Da capos. Ballett, Pantomime, Situationsmusik treten stärker hervor, die Musik umklammert ganze Szenenkomplexe, anfangs der 80er Jahre wird der Dialog sogar eine Zeitlang in einigen Stücken ganz durchkomponiert. Grétry suchte sich sogar mit Gluck zu messen, seine großen Opern gehören aber, wie die Philidors, nicht zu seinen besten Werken. Auch im heroischen Ballett ist er hervorgetreten. Von Bedeutung sind seine Bemühungen um die konsequente Anwendung des Erinnerungsmotivs in der Dialogoper. Blondels Romanze durchzieht bekanntlich, auf der Solovioline gespielt, die ganze Oper „Richard Löwenherz“, auch den Dialog.

Tendrement



Die dramatische Bedeutung des Leitmotivs wurde damals (1785) von de Lacépède („Poétique de la Musique“) auch theoretisch vertreten. Die Wiederholung von Themen ist bei Grétry überhaupt sehr beliebt. Aber auch Gluck hat die beiden Iphigenien durch einen Chorsatz bedeutungsvoll gebunden. Wichtig ist ferner die Ausbildung der Szenenmusik, in den Rettungsopern vor allem, es sind z. B. in „Raoul Barbe-Bleu“, 1789, dramatische Höhepunkte ganz von pantomimischer Musik getragen. Daß von Grétry auch die Programmuvertüre weitergepflegt wurde, liegt auf der Hand, gelegentlich ist Programmuvertüre und Szenenmusik verquickt.

Neben Grétry wirken in der komischen Oper u. a. Dezède, eine selbständige Persönlichkeit, François Josef Gossec (1734—1829), der komische, ernste Opern und Ballette schrieb, Nicolaus d'Alayrac, ein graziöser Erfinder von staunenswerter Fruchtbarkeit, und eine Reihe italienischer Autoren; zu diesen ist J. P. E. Martini nicht zu zählen, dessen richtiger Name

Schwartzendorf war. Die Annäherung der Opéra comique an die große Oper brachte Etienne Nicolas Méhul (1763—1817) kräftig vorwärts, der sich in seiner „Euphrosyne“, 1790, Gluck und Cherubinis „Démophon“ zu Mustern nahm und starke Befähigung fürs Leidenschaftliche mitbrachte. Sein Einakter „Stratonice“, 1792, verzichtet ganz auf das Komische und seither bedeutet die Bezeichnung „Opéra comique“ Oper mit gesprochenem Dialog. In „Mélidore et Phrosyne“, 1795, wird dann auch das Melodram herangezogen. In „Ariodant“, 1798, führen von den Arien frei abbrechende Orchesterübergänge in den gesprochenen Dialog. In dieser Oper tritt die leitmotivische Technik voll ausgebildet hervor, sie wird als psychologische Triebkraft unter wechselnder musikalischer Einkleidung gehandhabt, also genau im Sinne der Verwertung in der deutschen romantischen Oper; das Rachemotiv des getäuschten Liebhabers Othon



läuft in verschiedener musikalischer Bearbeitung durch alle drei Akte hindurch. Catel und Berton haben dieses neue Stilprinzip dann zu nutzen versucht. Das Hauptstück der Pariser Schreckenszeit, das später Méhul nochmals vertonte, war 1793 die Räuberoper „La Caverne“ („Die Räuberhöhle“) von Jean François Le Sueur (1760—1837), dem Lehrer von Berlioz, voll wilder, lärmender Ensembles und kurzer, zerrissener Arien.

Der Mittelpunkt des neuen, auf starke, restlos spannende Wirkungen ausgehenden Theaterstils ist Cherubini, der in der „Lodoiska“ schon 1791 die Dialogoper zur großen heroischen Oper mit einer aus der zeitgenössischen Gegenwart schöpfenden Handlung ausbaut. Weitgespannte Formen, kräftige Akzente, Vorliebe für die Synkope, reichgewürzte Harmonik und Instrumentation, bescheidene Chromatik, kurzgliedrige, energische Thematik, voller Verzicht auf das rein Gesangmäßige, musikalische Gründlichkeit im Satz, Belebung der Mittelstimmen, all das kennzeichnet sein Schaffen, das den charakteristischen Ausdruck in allem und jedem voranstellt. Von seinen Meisteropern hat die eigenartige „Elisa“ in Text und Musik starke Beziehungen zur deutschen romantischen Oper, insbesondere in den Partien, die reines Naturgefühl ausströmen, und zwar die erhabene Stimmung der Alpenwelt. Die Abendglocke ertönt, die Schalmey wird auf der Szene geblasen, schon die Ouvertüre beginnt mit dieser Musik, einer Art Kuhreigen, die sich dann, entsprechend der Wendung in der Oper, zum plötzlichen Unwetter und Lawinensturz jäh verdüstert. Einen ähnlichen direkten Zusammenhang mit den Bühnenvorgängen hat auch die „Anacreon“-Ouvertüre (1803). In allen Opern sind mächtige Ensembles aufgetürmt, besonders an den Aktschlüssen. Als Mittel dramatischer Spannung dienen gern kleine Zwischenspiele für Bläser allein, z. B.



Die gewaltigste Schöpfung Cherubinis ist seine von seltener düsterer Großartigkeit erfüllte „Medea“ (1797). Sie endet mit voller tragischer Wucht, während sonst die Gepflogenheit eines guten Ausgangs auch in der „Schreckensoper“ gewahrt blieb. Die Ouvertüre ist, wie die zu „Ali Baba“ (1833), einsätzig, während sonst eine langsame Einleitung beginnt. Vor dem 2. und 3. Akt stehen gleichfalls Instrumentalvorspiele. Cherubini macht auch vom Melodram Gebrauch, reichlicher noch in seiner berühmtesten Oper „Der Wasserträger“ („Les deux journées“, 1800). Hier sind auch frühere erinnerungsmotivische Bildungen durch das wiederholte beziehungsvolle Hervorstellen der beiden Teile einer Romanze überboten.

Andantino con moto



Un pauv - re pe - tit Sa - vo - yard mour - rait de froid et de souf - fran - ce.
Einst fiel ein klei - ner Sa - vo - yard er - blaßt da - hin vor Frost und Schmer - zen,

Majeur

und 

Bon Fran - çais, Dieu te ré - com - pen - se!
Ja dir ver - gilt einst Gott es wie - der!

Das Mineur kehrt im 1. Finale, das Majeur im 2. und 3. Finale wieder. Die Savoyarden waren damals beliebte Bühnenfiguren („Elisa“, d'Alayrac „Les deux petits Savoyardes“, 1789). Für Wien schrieb Cherubini 1806 eine deutsche Dialogoper „Faniska“, die sich stofflich mit der Lodoiska berührt (wieder polnische Umgebung), zugleich auch mit Beethovens „Leonore“ (1805), deren Musik ihre Spuren nachgezogen hat, z. B. im Kanon des 1. Aktes, in der Verwendung des rettenden Hornrufs in der Ouvertüre (mit Trompeten besetzt). Auch Méhuls „Helena“ (1803) kennt schon die in der Rettungsoper beliebten Hornrufe als Zeichen der Befreiung in der Ouvertüre.

Die französische Opéra comique und bouffon hat wieder bestimmend auf das deutsche Singspiel eingewirkt, dessen Blütezeit gegen Ende der 60er Jahre anhebt. Nationale Anläufe treten schon früher deutlich in der Schulkomödie heraus, die in Süddeutschland den Zusammenhang mit der Vergangenheit ständig wahrte. In Sebastian Sillers „Schöpfung“ (Schussenried 1743) ist die geistliche Burleske außerordentlich lebendig, in ihren 3 Akten sind zahlreiche volksmäßige Lieder durch gesprochenen Versdialog verbunden, daneben werden Rezitative eingestreut — sowohl die „blütschwäbische spreich“, als auch die Musik stammen von Sailer —, unter Johann Ernst Eberlins Salzburger Schuldramen, die bereits das Melodram kennen, finden sich deutsche Intermezzi und mundartliche Singkomödien (z. B. „König Riepel“, 1749, „Die geadelten Bauern“, 1750), das zweiteilige „Zwischenspiel“ vom kurierten Säufer Trinkgern ist unter Sekkoverbindung durchkomponiert, aus der Schweiz wissen wir von ähnlichen Klosterfarsen Leonti Meyers von Schauensee, der später (1769) in der deutschen „Opera buffa“ „Hans Hüttenstock“ Glucks „Ach, ich habe sie verloren“ mit einem ausgelassenen Text zitiert hat und so der bekannten Parodie Traëtts („Cavaliere errante“, 1777) zuvorkam. Von größter Wichtigkeit für die Entwicklung des Singspiels war ferner die Wiener Stegreifkomödie, die der Musik in der Art des Théâtre de la foire seit den Tagen Hans-Wursts besondere Vorrechte einräumte. In seinen Haupt- und Staatsaktionen verarbeitete

Stranitzky andererseits mit Vorliebe große Opern. Unter Kurtz-Bernardon vollzog sich dann der Übertritt der Musik vom Volkslied zu kunstmäßig ausgearbeiteten Formen, die auf Josef Haydns Verbindung mit der Bernardoniade zurückgehen. Vom „Neuen krummen Teufel“ (1751) fehlt zwar noch die Musik, dagegen haben sich zwei Bände „Comedie-Arien“ der Jahre 1754–58 erhalten, die starke Vorliebe fürs Ensemble zeigen und es in freien lockeren Gebilden breit ausführen. In der Melodik sind sie, ähnlich wie Sailers oder Eberlins Lieder, deutlich lokal gefärbt, z. B.

Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon, 1754



Bernardon als dummer Jackerl

das Couplet ist scharf umrissen, travestierende Absichten kichern lustig hervor, heftige Stimmungsumschläge werden komischen Zwecken dienstbar gemacht, wie in den finaleartigen Handlungsensembles oder auch im Theaterlied. So ist eine ausgelassene Tanzszene mit wechselnden Nationaltänzen („schwäbisch“, „hannakisch“, „slowakisch“, „Walzer“) durch folgende sentimentale Partie eingerahmt:

Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon, Bernardon als Bruder des Democritus

Adagio



O du ar - me Welt, du nimmst ja nicht in acht, daß



je - der Au - gen - blick das Le - ben kür - zer macht.

Haydn hat für Esterhaza später in Marionettenopern Pauersbachs wohl an diese Karikaturversuche angeknüpft, in seinen Buffaopern sind Spuren davon erhalten, wie in der Partie Pasquales in „Orlando Paladino“ (1782). Haydns italienische dramatische Versuche im heitern Fach (1767–82), auch seine beiden Opere serie („L'isola disabitata“, 1779, und „Armida“, 1784) fanden übrigens als deutsche Singspiele in Übersetzung alsbald Verbreitung über die österreichische Umgebung (Preßburg, Wien, Graz). Michael Haydn wieder pflegte in den 60er Jahren das Singspiel in Salzburg weiter.

Mit dem Abschied Haydns (1759) und Bernardons (1760) von Wien bricht die kunstmäßigere Musikbehandlung der improvisierten Komödie ab, die regelmäßigen Stücke Hafners kehren in den Liedeinlagen zur Parodie einfacher Melodien zurück, wie Proben aus „Scherz und Ernst in Liedern“ (1763, 1764) dartun. Von Hafners „Megära“ (1762) zweigt die bald üppig wuchernde Zauberposse ab. Für die musikalische Kunstform geht aber durch das Auftreten

Hillers das Übergewicht zunächst auf Norddeutschland über, hier wächst das Singspiel aus den wandernden Schauspieltruppen heraus, die unter der Konkurrenz der reisenden Operngesellschaften Mingotti, Locatelli u. a. schwer zu leiden hatten. Von diesen übernahmen sie die Pflege italienischer Intermezzi und Nachbildungen solcher, denen die deutschen Prinzipale seit 1743 mit Glück deutsche Bearbeitungen der englischen Ballad opera Coffeys „Devil to pay“ (1728) gegenüberstellten. Die Übersetzung von Christian Felix Weiße, dem literarischen Begründer des neueren Singspiels, wurde von der Truppe Kochs mit Musik des Korrepetitors C. Standfuß 1752 in Berlin gegeben („Der Teufel ist los“), der zweite Teil („Der lustige Schuster“) folgte 1759 in Lübeck. Die Begabung Standfußens liegt in seiner derben, handfesten Komik, die mit wenigen Strichen drastisch zeichnet.



Nach dem Siebenjährigen Krieg baute Weiße, der 1759 und 60 in Paris gewesen war, mit Koch die neue Gattung nach Muster Favarts eifrig aus, der inzwischen gestorbene Standfuß wurde durch den gründlich geschulten Johann Adam Hiller (1728—1804) ersetzt. Zunächst begann man wieder mit den „Verwandten Weibern“ („Der Teufel ist los“) in neuer Bearbeitung (1766), wobei einige Gesänge von Standfuß beibehalten blieben. Hiller brachte als ungemein einschlagende Einlagen kleine, gemütvolle, eingängige Lieder in der Art der Berliner Liederschule, außerdem eine deutliche Neigung zu italienischen Einflüssen mit, die in der „romantischen Oper“ „Lisuart und Dariolette“ (von Schiebeler, 1766, über denselben Stoff wie „La fée Urgèle“) noch greifbarer wurden. Die Da-capo-Arie, die zweiteilige Buffoarie, die dreisätzige Sinfonia, längere Koloraturen, melodische Wendungen gehören zum italienischen Lehngut. Mit „Lottchen am Hofe“ (1767, nach Favarts „Ninette à la cour“) und der „Liebe auf dem Lande“ (1768, nach Favarts „Annette et Lubin“ und Anseaumes „La Clochette“) drang der Anschluß ans französische Vorbild voll durch, wobei Hiller das Da capo aufgab und Wortwiederholungen sowie Koloraturen einschränkte. Den Höhepunkt in seinem Singspielschaffen, das bis 1782 weiterreicht, stellt „Die Jagd“ vor (1770), nach Collé und nach Sedaines „Le roi et le fermier“, hier erhebt er sich über seine sonstige, etwas philiströse Ausdrucksweise und über die oft störende Einmischung italienischer Stilmittel zu größerer Frische und Gleichmäßigkeit der Faktur. Das Hauptgewicht liegt wieder auf den volksmäßigen Liedern, die von leichten Strophen- und Tanzliedern — der König singt eine Pollaka — einigemal zu weiteren, ernsteren Kunstliedern übergehn. Auch die Arien schließen sich glücklich an den deutschen Liedton an, zwei- und dreiteilige Reprisesformen mit selbständigen Mittelsätzen und sorgsam Variierungen der Reprise, auch zweisätzliche Gebilde werden gebaut, besondere Feierlichkeit liegt über den beiden Arien des Königs, deren zweite im Mittelsatz der dreiteiligen Reprisesform (Sonatenform) nach Muster der Arie Hasses eine Variation des Hauptsatzes ausbreitet.

Andante ma non troppo

Mehrere lockere Ensembles beleben die Partitur, ein Duett ist mit der folgenden, vor offener Szene gespielten Gewittermusik motivisch gebunden, der Chor hat kleine Aufgaben, das abschließende Divertissement ist ein Vaudevilleroondo.

Hillers Beispiel fand reiche Nachfolge, die Operettenfabrikation ging bald in die Breite. In Weimar schrieben Wolf und Schweitzer — Goethe wurde bekanntlich zu Singspieldichtungen angeregt —, in Dresden Stegmann, in Stuttgart Dieter und Zumsteeg, in Offenbach André, in Bonn Hillers Schüler Neeffe. Neue Bahnen wies Georg Benda (1722—95) in Gotha, der das Duodrama „Ariadne“ von Brandes 1775 in der Art des obligaten Rezitativs der Hassetheaterschule und unter Benutzung der Errungenschaften der Ballettpantomime komponierte. Waren schon früher Versuche im Melodram vorangegangen — im deutschen Schuldrama war es zu Haus, Rousseau schrieb 1762 seinen „Pygmalion“, um die französische Sprache als Gesangstext zu vermeiden, die Musik setzte 1770 Coignet dazu, in Deutschland wurde Rousseaus „Pygmalion“ 1772 in Weimar mit Musik Schweitzers und in Wien mit Musik Aspelmayers gegeben —, so stellte Benda mit der „Ariadne“ und im selben Jahr mit der „Medea“ Gotters stark nachwirkende Kunstwerke auf. Seine Technik ist steter Wechsel von kurzen gesprochenen und kürzeren oder längeren Musikstellen wie im folgenden Beispiel:

Un poco grave e largo

Theseus

Noch einmal will
ich sie sehen; zum
letzten Male!



So sanft schläfst du
Ariadne? Ahndest
nicht, daß dies dein
letzter sanfter
Schlaf ist?

pp du glaubst dich noch in meinen Armen — p drückst mich noch an deinen Busen —

p Gutes, treues liebevolles Geschöpf! p

Länger ausgesponnen ist dieser musikalische Gedanke in der etwas zu vielsagend „Ouvvertüre“ genannten Orchestereinleitung, er kehrt später in der Szene der verlassenen Ariadne wieder bei der Erinnerung an die Flucht „in die Wüste“. Ähnlich durchziehen stets sich wiederholende Wendungen das Werk. Einige Male erfolgt die Deklamation auch „unter der Musik“. Die Tonsprache hat Verwandtschaft mit Zügen bei Hiller und Schweitzer, die auf die Romantik weisen. Beteiligt sind Theseus, der durch ein dreimaliges Hornsignal hinter der Bühne abgerufen wird, Ariadne, die erst nach seinem Scheiden erwacht, und die Stimme der Oreade, die ihr ihr Schicksal kündet.

Fagott Solo
Adagio

Stimme der Oreade:
Ich hab' ihn im
Sturme dir ent-
flichen sehen...

Ariadne:
Götter!

p Str.

Mozart in der „Zaide“ (1779) und Neefe in „Adelheit von Veltheim“ (1781) übernahmen das Melodram ins Singspiel, Benda verfolgte auch in der Operette höhere Ziele, er zog das Akkompagnato heran („Walder“, 1774, „Romeo und Julie“, 1776), behandelte die Formen großzügiger, kettete ganze Szenen aneinander, griff Chorwiederholungen auf, weitete die Reprisen-

formen und die Ensemblesätze. Die Ouvertüre zum „Holzhauer“ (1778, nach „Le Bûcheron“) besteht aus einem kurzen Allegro, das später in der Operette vor dem Erscheinen Merkurs wiederkehrt, einem menuettartigen Allegro, das ein der Ouvertüre folgendes Lied der Wilhelmine anstimmt, und der Reprise des ersten Allegro, hat also Ähnlichkeit mit dem Bau der Ouvertüre zur „Entführung“ und entspricht sonstigen Versuchen in der Oper der Zeit, den langsameren Satz zwischen die beiden Teile der Sonatenform zu stellen — das tut auch Dittersdorf im „Apotheker und Doktor“, 1786, — und thematisch an den Anfang des 1. Aktes anzuknüpfen. Mit Benda arbeitete Gotter, der wie die meisten Singspieldichter am Vorbild Frankreichs festhielt, unter die Übersetzer französischer komischer Opern gehören auch André und Neefe, während Hiller zu der kleineren Gruppe mitzählt, die italienische Buffaopern dem Singspiel einzuverleiben suchte (Eschenburg, Meißner, Bock).

Die Anlehnung an italienische Kunst ist im Wiener Singspiel besonders ausgeprägt, das mit der Begründung des musikalischen, wieder an das sprechende gebundenen Nationaltheaters durch Josef II. seit 1778 aufblühte, aber als solches zunächst durch kein ganzes Jahrzehnt bestand. Die Stilmischung, das Bestreben, verschiedene Gattungen zu vereinigen, tritt gleich im Eröffnungsstück (Umlaufs „Die Bergknappen“) auffallend hervor, mit ziemlicher Unbekümmertheit sind Volkscouplets, Kunstlieder, Koloraturarien, Buffogeilde am Dialog aufgefädelt, der Ton wechselt naiv zwischen höherer und niedrigerer Einstellung. Der hohe und selbständige Stand der Wiener Opera buffa mit ihrem starken heimischen Einschlag in Melodik und Instrumentalsatz reißt das Singspiel in der Folge immer mehr zu sich, während die Opéra comique das Repertoire immerhin stark besetzt hält und von früher her, wie wir hörten, gut eingeführt war. Insbesondere Glucks „Rencontre“ ist gern (1776, 1780 usw. als „Pilgrimme von Mekka“) deutsch gespielt worden und hat auf Mozarts „Entführung“ (1782) eingewirkt. Der Knabe Mozart brachte es aber schon 1768 mit „Bastien und Bastienne“ zu einem stilistisch einheitlichen Versuch, der auch dem Hillerschen Typus sehr selbständig und ausgeglichen gegenübersteht — der norddeutsche Geschmack wurde damals in Wien abgelehnt. Es haben sich übrigens Spuren einer späteren Behandlung des Dialogs als Sekkorezitativ erhalten, die aber nur über die erste Szene reichen. In der Nationaloper sperrten leider die kleineren Talente einem Mozart den Weg. Umlauf brachte in der „Schönen Schusterin“, 1779, oder im „Irrlicht“, 1782, größere Ansätze zur komischen Oper; er war unbestritten ein melodisches Talent und in allen Stilarten erfahren. Gaßmanns Wiener italienische Buffaopern wie „Die Liebe unter den Handwerksleuten“ (1779) entsprachen in deutscher Einrichtung ganz dem angestrebten Nationalsingspiel, das denn auch von dem anpassungsfähigen Salieri mit dem „Rauchfangkehr“, 1781, in vorwiegend italienischem Sinn gehandhabt und mit Wiener Liedchen verbrämt wurde.

In dieser Richtung schließt das Wirken des Karl Ditters von Dittersdorf (1739—99) an, der das Singspiel zur komischen Oper weiterführte. In Großwardein und Johannisberg an der Opera buffa geschult, legt er in seinen Meisterwerken für Wien („Apotheker und Doktor“, 1786, „Hieronymus Knicker“, 1787) und für Öls im Sinne der Wiener Opera buffa großes Gewicht auf die Ausgestaltung beweglicher Ensemble- und Finalesätze, die er, ebenso wie die Buffoarie, mit drastischem Humor und glänzendem Charakterisierungsvermögen anlegt; der Sologesang beginnt zurückzutreten, von schlichten, volkstümlichen Liedern angefangen verwendet er Gesänge in reicher Stufenleiter, über kleine Rondos, leichte Rondoformen, größere Reprisenarien

bis zu großen Koloraturstücken, oft mit konzertierender Begleitung. Sehr gern werden travestierende Absichten gepflegt, die in Wien besonders gefielen — Gaßmann hatte sich in Calsabigis „L' opera seria“, 1769, diesbezüglich Ansehnliches geleistet —, auch für musikalische Witze war man sehr empfänglich. Die Ouvertüre ist, wie bei Umlauf, vorwiegend einsätzig, sie läßt, wie üblich, gelegentlich Teile der Oper voraushören, in der „Liebe im Narrenhause“, 1787, ist der Satz ein Rondo, das zur Sonatenform in nahen Beziehungen steht. Die Partiserie der Buffaoper wirken noch nach, urwüchsiger Humor und drastische Wirkungen stehen aber im Vordergrund, wobei die Grenzen des feineren Taktes gelegentlich überschritten werden. Handfeste Zugriffe kennzeichnen den Stil, wie z. B. das Abreißen des melodischen Fadens oder unvermittelte Modulationswirkungen. Der Wiener Volksgeschmack forderte phantastische Zutaten, die bei Ulbrich, Ruprecht, Umlauf schon zu absonderlichen Auswüchsen geführt hatten, in der Zauberposse bei Wranitzky, Wenzel Müller, Ferdinand Kauer dann üppig in die Saatschossen. Die Ständeposse und das bürgerliche Familienstück wurde daneben von Johann Schenk („Der Dorfbarbier“, 1796) und Josef Weigl („Die Schweizerfamilie“, 1809) humor- und poesievoll weitergepflegt. Die ungeheure Masse der Volksstücke und „Operetten“, die Wien um die Wende der Jahrhunderte zu einer Theaterstadt von seltener Begeisterung und Fülle stempeln, ist getragen und vergoldet von inniger Liebe zur Musik.

Von den Wiener Vorstadttheatern aus erhob sich die deutsche Oper mit der „Zauberflöte“ und dem „Fidelio“ zu Werken höchster künstlerischer Vollendung, die in der Operngeschichte eine stolze Sonderstellung in der Auffassung und Durchbildung des Bühnenstils einnehmen. Wolfgang Amadeus Mozarts dramatisches Schaffen ist überhaupt von der Wiener Musik- und Theaterkultur getragen, wenn es auch seit den Wanderjahren vom musikalischen Weltbürgertum ausgeht, dem der deutsche Opernkomponist der Zeit preisgegeben war. Die geschichtliche Bedeutung der Meisterwerke liegt aber in der vollen Entfaltung heimischer Triebkräfte, einer psychologischen Durchdringung des Opernstils in der Art Glucks, nur von dem grundverschiedenen Standpunkt einer aus dem vollen quellenden Musikernatur mit unerschöpflicher musikalischer Phantasie aus, die auch alle Errungenschaften des Wiener Instrumentalstils frei zu Gebote hatte und der Wiener Volkskunst mit dem Herzen nahe stand. Von der durchwegs ernsten Oper durch Glucks Vortritt und durch äußere Umstände zurückgedrängt, entlud sich Mozarts ungeheure dramatische Begabung in der komischen und gemischten Oper (semiseria), sowie im Singspiel, und zwar nicht in auffallenden äußeren Neuerungen der Technik, sondern in einer unerhörten Verfeinerung und Beseelung der Charakterschilderung, sowohl an Hand der im Gesamtwerk immer mehr zurücktretenden Arie als auch insbesondere in der auf volle Höhe gerückten Kunst der Ensembleführung. Mozarts Stil ist bestimmt durch den vollströmenden Reichtum und die Kraft seiner Melodik, die nach alter Wiener Art in kunstvollen, aber unendlich leicht fließenden Satz gefaßt ist. Während die reife Dramatik der meisten führenden Meister der Oper typische Alterskunst ist (Monteverdi, Rameau, Gluck, Wagner u. v. a.), glüht hier verschwenderischer Überfluß der Jugend. Die neuere Forschung hat viele von Mozarts melodischen Wendungen in ähnlichen oder gleichen Umrissen bei Vorgängern belegt. J. Chr. Bach, Majo, Piccinni, Paesello, Anfossi, Gaßmann, Grétry liefern zahlreiche Parallelen melodischer Art, doch ist das Ergebnis dieser Feststellungen nur ein besseres, natürlicheres Verständnis von Einzelzügen, das zugleich den Blick für die überragende Gesamterscheinung frei macht.

Das Aufsaugen von wesensverwandten Stileigentümlichkeiten und bedeutenden Eindrücken kennzeichnet besonders die Jugendwerke, die gleichwohl an frappanten Proben selbständiger Ausdrucksweise reich sind. So gleich die Versuche im Salzburger Schuldrama (erster Teil der „Schuldigkeit des ersten Gebots“, 1766, und „Apollo et Hyacinthus“, Nebenhandlung der „Clementia Croesi“, 1767), die dem eigenartigen Vorbild Eberlins eng folgen, und die starken Talentproben in Opera seria („Mitridate, Rè di Ponto“, Mailand 1770 und „Lucio Silla“, Mailand 1772), Gelegenheitsfestspiel („Ascanio in Alba“, Serenata, Mailand 1771, „Il sogno di Scipione“, azione teatrale, Salzburg 1772, „Il Rè pastore“, Salzburg 1775) und Opera buffa („La finta semplice“, Wien 1768 — unaufgeführt —, „La finta giardiniera“, München 1775). Die „Schuldigkeit“ kopiert in überstiegener Gefühlssprache, in Form und Instrumentierung (geteilte Violen, Posaunenarien) die Gepflogenheiten Eberlins getreulich, gelegentlich greift die Hand des Vaters in die Partitur ein, doch gibt die Schilderung des jüngsten Gerichts, das u. a. im obligaten Rezitativ auf den Mittelteil einer früheren Arie greift, Züge von ganz erstaunlicher dramatischer Frühreife.

Allegro Str. con Sordino

Christgeist
pp
 Es klin-gen a - ber noch in mei-nem Sinn die Wort: Er - wa-che fau - ler Knecht,

Seco
pp
 du wirst von dei - nem Le - ben ge-
Trombone
p pizz.

nau - e Rech - nung ge - ben.
 (Die Posaune fehlt in der früheren Arie)

„Lucio Silla“ ist durch die gesteigerte Akkompagnatotechnik im Sinne Bachs und Sartis, durch die Chorverwendung, die den französischen Neigungen der Opera seria folgt, und darüber hinaus in der ohne Sekko durchkomponierten Gräberszene durch den Anschluß an Gluck ausgezeichnet, wobei starke Töne tragischer Leidenschaft und dämonischer Gewalten anklingen. Auch die Festspiele ziehen den Chor heran, besonders der „Ascanio“, wo einzelne Chorsätze im Verlauf der Handlung mehrmals wiederholt werden. Ein Hirtenchor kehrt fünfmal im 1. und einmal im 2. Akt wieder, ein anderer Chor im 2. Akt dreimal, der Chorsatz, der die dreisätzig Sinfonia mit Tanz abschließt — auch das Andante wird getanzt — noch zweimal, darunter am Schluß des Aktes. Die Ouvertüre der einaktigen Kantate „Sogno di Scipione“ geht in der Reprise des Allegrosatzes in die Schlummermusik über — worauf die Arien der Titelfigur im Traum gesungen werden —, die zur Pastorale Metastasio's „Il Rè pastore“ ist, ähnlich wie im Schuldrama, einsätzig und geht in die Szene über. Die „Finta semplice“, eine bloß auf Karikatur und Situationskomik angelegte Opera buffa Goldonis und Coltellinis, knüpft musikalisch in Zügen feinerer Komik, in der Ausgestaltung des Instrumentalparts, dem Einfließen der Wiener Liedmelodik und in der durch Baßgänge belebten Sekkobehandlung an Gaßmann an. Im obligaten Rezitativ kommt es zu längeren pantomimischen Stellen, das Ensemble tritt auch zurück, nur die durch thematische Brücken verbundenen geteilten Finaleteile sind reicher bedacht. Ein Einzelfall bei Mozart ist eine Arienentlehnung aus der „Schuldigkeit“. Viel ausgeprägtere Ansätze zur Vertiefung der Charakterzeichnung hat die „Finta giardiniera“, in der Calsabigi und Coltellini dem Rührstück folgen. Anfossis Vertonung von 1773 hat sichtlich auf Mozart eingewirkt, direkte Anklänge sind feststellbar, auch die Art der Verbindung von Sinfonia und deren dritten Satz vertretender Introduzione ist Anfossis Partitur entnommen. Ein starker Aufwand hochpathetischer Ausbrüche für die Rolle der Sandrina bringt ungewöhnliche stilistische Ungleichheiten in das Werk. (Die Rezitative zum 1. Akt sind nicht mehr vorhanden.) 1779 oder 1780 hat Mozart eine Umarbeitung der Oper zum deutschen Singspiel unternommen, der eine weitere Umarbeitung für Frankfurt 1789 folgte. Diese Beschäftigung mit der Partitur zu verschiedener Zeit hat ihren Niederschlag in den Stilunterschieden darin gefunden. Die ersten beiden Akte haben große Finalestrecken, während im dritten noch nach älterer Art ein ausführliches Duett steht.

In all diesen Werken steht die Arie ganz im Vordergrund, ihr Formengehalt wechselt: das Schuldrama führt als Regel die große Da-capo-Arie mit zweiteiligem Hauptsatz und vollem Da capo durch, auch in Duo und Terzett, während die zweiteilige Kavatine, sowohl in zweimal-zweisätziger Gestalt, wie als zweiteilige Reprisesform, seltener danebentritt. Die Opera seria und die Serenade nützen als Hauptform die Dal-segno-Arie, die in der Wiederholung auf den zweiten Teil des Hauptsatzes springt; dabei ist die Wiederholung stets ausgeschrieben, was im großen Da capo nur einmal vorkommt. Diese Dal-segno-Arie, die auch zwei Gesänge der „Finta semplice“ ergreift, regiert im „Mitridate“, im Oratorium „Betulia liberata“ (1771), im „Sogno“ und „Lucio Silla“, wobei die beiden letzten Opern neben das Dal segno lieber das verkürzte (mit dem ersten Teil des Hauptsatzes beginnende und dann in den zweiten Teil übersetzende) Da capo stellen. Der „Ascanio“ begnügt sich mit zwei Dal-segno-Arien, während er der dreiteiligen Reprisesform (Reprise mit tonaler Beantwortung der zweiten Hälfte) den Vorzug gibt, die auch im „Mitridate“ häufig ist, in „Lucio Silla“ nur zweimal erscheint, im „Rè pastore“ dominiert und in der „Finta giardiniera“ zahlreiche Arien (auch den ersten Satz

zweisätziger) stützt. Seltener sind zweiteilige Arien, Repriseformen, auch zweimal zweisätzliche, deren Hauptgebiet in den beiden Buffaopern liegt. Die „Finta semplice“ liebt die Teilung in zweimal zwei Sätze, einmal sind es auch zweimal drei Sätze, die „Finta giardiniera“ hat diese Arienart aufgegeben zugunsten freier Zweisätzlichkeit, wobei zumeist in einen kurzen schnelleren zweiten Satz hineingesteigert wird. Der erste Satz verwendet zweimal ein Rondo, das auch im „Rè pastore“ durch zwei Fälle belegt ist. Freiere Fälle weisen die „Finta semplice“, der „Ascanio“, „Lucio Silla“ und die „Finta giardiniera“ vereinzelt auf.

Von den sieben Hauptopern Mozarts gehören zur „Opera seria“ der „Idomeneo, Rè di Creta“ (München 1781) und „La Clemenza di Tito“ (Prag 1791). Der „Idomeneo“, vom Salzburger Hofkaplan Varesco nach der Oper Campras im Fahrwasser Metastasios gedichtet, ist Mozarts bedeutendster und innerlich gesammelter Versuch in dieser damals schon absterbenden Gattung, zugleich überhaupt ein Markstein in seiner Entwicklung. Höchst bemerkenswert sind die selbständigen Bemühungen um die textliche Vorlage, die im Briefwechsel mit dem Vater breiten Raum einnehmen und auf das dramatische Gewissen des Meisters helle Lichter werfen. Der musikalische Stil hat Metastasios Idealschema schon durch die reiche Akkompagnatotechnik im Anschluß an Sarti gesprengt, die aber mit leuchtenderen Farben umgeht und überdies ist abschnittsweise an dramatischen Höhepunkten die Behandlung ganz nach Rameau und Gluck ausgerichtet, wozu noch als eigenes Stilmittel das Mozartsche Stimmungsensemble hinzutritt, das den Fluß der Handlung stauend, eine kritische Wendung seelisch voll ausschöpft (Quartett des 3. Aktes). Eine ähnliche poetische und psychologische Einstellung leuchtet auch aus vielen Einzelzügen, leise zitternden thematischen Mahnungen, die von der Ouvertüre aus durch das ganze Werk laufen, deutlichen motivischen Bindungen von einer Person zur andern, wie Idomeneos Rezitativbeginn „im Zeitmaß der Arie“ Ilias im 2. Akt, und in der Charakterzeichnung überhaupt, die insbesondere bei der mit besonderer Liebe bedachten Gestalt der Ilia eine zwingende Einheitlichkeit und Ausdruckskraft erzielt. Dazu steht im scharfen Gegensatz der wilde Atem heißer Leidenschaft in der Kontrastfigur Electra. Die Charaktere sind aus brausender musikalischer Fülle heraus gestaltet, auch Idamante, der zwar noch Sopranpartie ist, aber stark romantische Töne anschlägt:

Streicher in Sechzehnteln

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of a single melodic line. The tempo/meter is indicated as 'Streicher in Sechzehnteln' (Strings in sixteenth notes). The score begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). There is a crescendo (cresc.) marking under the F#4 and E4 notes. The melody then continues: C4 (half), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The score ends with a fermata over the final D4 note.

né tuoi lu - mi il leggo è vero, il leggo è ve - ro
in den Au - gen kann ich's le - sen, kann ich's le - sen

Idomeneo ist als Seriafigur etwas zu weichlich gehalten, auch in den Nebenfiguren verschafft sich das System der Sekundarier abschwächend Geltung. Die Form der Arien wechselt hauptsächlich zwischen zwei- und dreiteiligen Repriseenstücken. Mit der Arienoper sind die großen freien Chorszenen verquickt, die sich an Glucksche Typen anlehnen (Schiffbruch, Opferszene mit Orakel, Auseinanderstieben des Chors). Hier wird tiefer musikalischer Ernst wach, so im geteilten Chor des Seesturms:

The image shows a musical score for a chorus and instruments. The top staff is for the Coro, with markings for *Coro*, *Coro lontano*, and *Coro vicino*. The lyrics "pie - tà! pie - tà! pie - tà! Pie - tà Numi pie - tà" are written below the first staff. The second staff is for the Ob. Fl. (Oboe and Flute). The third staff is for the Str. (Strings), with a marking for *p* (piano). The fourth staff is for the Vla., Fg. (Violoncello and Double Bass). The fifth staff is for the B. Co. (Bassoon). The score is in 2/2 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Dieser Ernst zeichnet auch schon die (einsätzliche) Ouvertüre in hohem Maße aus. Das Orakel, ein Erbgut Rameaus und Glucks, hat Mozart in drei Fassungen überliefert; er gedachte überhaupt die Oper für Wien 1781 umzuarbeiten mit Idomeneo als Baßpartie, Idamante als Tenorrolle, doch scheiterte das Projekt. Bei einer Liebhaberaufführung in Wien 1786 kam es dann zu einigen Änderungen, Idamante wurde von einem Tenor gesungen, Arbace gestrichen, im 3. Akt ein neues Duett eingefügt. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Oper die blühende Instrumentalbehandlung mit der starken Vorliebe für poetische Bläserwirkungen, insbesondere der Klarinette. Auch die Ballettmusik schrieb Mozart selbst, der 1. Akt schließt nach französischem Muster mit einer Chorciaconna (Rondo).

War der „Idomeneo“ mit voller Begeisterung geschaffen, so ist der „Titus“ das in 18 Tagen hingeworfene Gelegenheitswerk eines kranken Mannes und voll von Zugeständnissen an die Konvention. Der Text Metastasios war vom Dresdner Dichter Mazzola eingerichtet, aus drei Akten in zwei zusammengezogen und mit zahlreichen Ensemblestücken ausgestattet worden; die Besetzung dieser Krönungsoper (Prag 1791) weist wieder zwei männliche Sopranpartien auf, Sextus wurde von einer Frauenstimme gesungen, der dramatische Höhepunkt ist der Ausgang des 1. Aktes, wo Terzett, Soloszene des Titus und Finale (Kapitolbrand) ineinander übergehen. Hier gestaltet Mozart mit großer Energie und ballt Solisten und Chor mächtig zusammen. Die Arienformen bevorzugen das kleine Da capo, mischen aber abwechslungsreich zwei- und dreiteilige Reprisesstücke und Zweisätzigkeit ein, wobei auch das große Rondo vertreten ist. Die Sakkopartien, die in verschiedenen Entwürfen erhalten sind, soll Süßmayer geschrieben haben.

In der komischen Oper erhob sich Mozart dagegen zu restloser Vollkommenheit. Der echten „Opera buffa“ überläßt er sich in „Così fan tutte“ (Wien 1790) unbedenklich mit genialer musikalischer Virtuosität. Frühere Versuche („L'oca del Cairo“, „Lo sposo burlato“, 1783–84) waren unvollendet geblieben. Der ganz auf Karikatur und marionettenhafte Konturen angelegte Schwank Da Pontes ist mit dem Zauberstab berückenden Wohllauts zu einem musikalischen Kabinettstück voll prickelnden Humors und tiefer Gefühlsschwärmerei verwandelt. Das Ensemble hat volles Übergewicht über die Arie erlangt und zeugt von der reifen Kunst des Meisters. Selbst das Sekko ist mehrstimmig durchsetzt. Die Arien neigen zur Zweisätzigkeit, mit gesteigertem zweiten Satz, die pathetischen halten sich an die zweiteilige Reprisesform, auch mit Strettaanhang, einmal sind zwei kleine Da-capo-Sätze zu-

sammengespannt, während das kleine Da capo selbst nur zweimal, darunter im Terzett vorkommt:

Allegro

scherzando

È la fede delle fe - mi-ne come l'ara - ba fe - nice
 Gleich dem Phönix aus A - ra - bien, achte ich der Frauen Treue.
 (Der Text ist ein Zitat aus Metastasio.)

Neben einem größeren Rondo stehen in zwei leichten Arien rondohafte (gleich beginnende) Variationsstrophen. Die starre Wiederkehr weniger prägnanter Wendungen gibt dem Sonatensatz der Ouvertüre seine steifbeinige Bewegung, wobei die Seitengruppe nach älterer Art das Hauptthema aufgreift und die Durchführung die Hauptgedanken satirisch von einer Tonart zur andern jagt. Die innige langsame Einleitung gipfelt im Zitat der musikalischen Fassung des Titels der Oper, wie sie gegen Ende des Werkes vom Drahtzieher der Handlung auch gesungen wird.

a 3

Co - sì fan tut - - te! Co - sì fan tut - te.
 So sind sie al - - le, so sind sie al - le.

Daß Mozart diese derbe Burleske mit solcher Liebe und Feinheit gehegt hat, bis schließlich Scherz und Ernst ineinander verfließen, ist für diesen liebenswürdigen Schelmenggeist ungem ein charakteristisch.

Ihr gingen zeitlich die beiden großen Charakterkomödien voraus, die das Leben unmittelbar und hochpersönlich im Kunstwerk spiegeln und im Stil ein Ineinanderaufgehen heiteren und ernsten Wesens erreichen, wie es noch nie versucht worden war. „Le nozze di Figaro“, „Comedia per musica“ (Wien 1786) war schon durch die von Mozart ausgehende Textwahl ein Wagnis, denn Beaumarchais' Lustspiel (1784) wurde — mit Ausmerzung der politischen Satire und unter Kürzungen — von Lorenzo da Ponte in einem vieraktigen „Auszug“ („estratto“) auf das Musiktheater verpflanzt, wobei der Zusammenhang mit Beaumarchais' „Barbier von Sevilla“ (1775) durch Paisiello's Oper damals lebendig war. Die Kunst lebenswahrer Gestaltenschilderung durch die Musik, die alle leisesten seelischen Regungen schwingen macht, erfüllt nicht nur die im Gesamtwerk stark eingeschränkten Arien, sondern vor allem die reichen Ensemblestücke, die bei aller Vorliebe für symmetrischen, klaren Aufbau in voller Freiheit der äußeren und inneren Situation jedes einzelnen gerecht werden. Die leichte Konversation und das Ausschöpfen von Situationskomik wird durch musikalische Mittel, Variationskunst, Themenwiederholung mit umdeutendem Text, phantasievollste Orchestersprache erzielt, die lyrischen Ruhepunkte großer Stimmvereinigungen gruppieren die Charaktere plastisch. Die Beweglichkeit der Musik ist enorm. In voller Spannung wird besonders das erste Finale ausgearbeitet, das bis heute den Höhepunkt seiner Gattung bedeutet. Die Figur der Gräfin streift eng an das

Gebiet des Tragischen, die des Grafen an das des Tragikomischen, der Grundton des ganzen „tollen Tags“ ist aber buffohaft, mit steter Dämpfung durch Gefühlsschatten. Der Formenzug hat eine ausnehmende Mannigfaltigkeit, bei strengster Zusammenfassung im einzelnen. In Stimmungsbildern und Charakterarien erscheint neben dem volkstümlichen Lied (Bärbchen) gern das kleine Da capo (Cherubins Kanzonetten), in der zweiten Arie der Gräfin ist es durch einen zweiten schnelleren Satz erweitert, Figaros erste Kavatine bringt es in einer Mischform, in der ersten Kavatine der Gräfin und in Susannas Gartenarie sind frei durchlaufende Sätze gewählt, die große Temperamentsäußerung des Grafen bindet zwei Sätze, der zweite ist mit freier Wiederholung gebaut. Der Buffaregion fallen freie Fortführungen der Reprisesform zu, die sich durch Refrainwiederholungen, auch mit wechselnder Tonart auszeichnen (Bartolos Rachedegesang, Susannas Ankleidearie). Die beiden Terzette haben Reprisesanlage, während die Duette gern Variationsstrophen oder rondohafte Refrainbindungen bringen. Der 1. Akt schließt mit einer Rondoarie (Figaro), während Figaros letzte Arie in zwei Teilen und Wiederholung des zweiten Teils fließt. In der Ouvertüre wird die einsätzig Form auch für die Opera buffa gewonnen, doch plante Mozart ursprünglich einen langsamen Mittelsatz nach der Exposition. 1789 wurden zwei Arien für Susanna und die Gräfin nachkomponiert. Es ist für weitere Kreise immer noch nicht selbstverständlich, daß Mozarts italienische Opern mit Sekko-rezitativen komponiert sind.

Viel entschiedener geht das „Dramma giocoso per musica“ „Don Giovanni“ (Prag 1787) an die Lösung der Aufgabe, eine höhere Verquickung von Freude und Ernst in Shakespearischer Art zu finden. Hier tritt die mystische Wucht dämonischer Tragik unter die bunte Wirklichkeit menschlicher Dinge, die in voller Sinnlichkeit aufgerollt ist. Der Meister scharfer Gegensätze mißt nun Diesseits und Jenseits des menschlichen Lebens aneinander und packt sein Problem sogleich in der Ouvertüre. Die textliche Grundlage wird von Da Ponte in der Zurichtung eines Einakters von Bertati gereicht, an der Mozart, wie stets bei seinen Texten, mitgewirkt haben wird. Die Hauptsache bei der Erweiterung auf zwei Akte war die Vertiefung der Partie Donna Annas und die ausführlichere Beteiligung der Donna Elvira auf Kosten eines weiteren Opfers des Titelhelden, das gestrichen wurde. Die Hauptfigur ist alles beherrschend in das Stück gestellt, was durch die musikalische Ausarbeitung die mächtigsten Wirkungen erzwingt. Es ist wieder bei Verbindung verschiedener, auseinanderliegender stilistischer Anregungen die volle Einheitlichkeit des Gusses erreicht, Einflüsse von Opera buffa und seria, von Gluck, Händel, Grétry, Gazzaniga verlieren sich in der Kraft des persönlichen Gestaltens. Die Behandlung des Stückes als eines musikalischen Ganzen ist für den reifen Mozart seit „Idomeneo“ Selbstverständlichkeit, abermals tritt Ensemble und Arie gleichwertig nebeneinander, das Orchesterrezitativ, das Mozart überhaupt sparsam pflegt, gewinnt erhöhte Bedeutung: die Formen neigen zu einer sichtlichen Bevorzugung des Da capos, das öfters sehr frei gehandhabt ist. Mit stark erweiternden Anhängen scheint es zunächst dem Paar Donna Anna, Don Ottavio vorbehalten (zweites Allegro im Racheduett, Rachearie Annas, beide Arien Ottavios, auch die 1788 für Wien komponierte, mit schnellerem zweiten Satz verbunden im „Rondo“ Annas des 2. Aktes), aber auch in der Buffosphäre der Oper ist es verwurzelt (Zerlinens beide Arien, die erste mit zweitem [8-] Satz, die zweite mit manchen Freiheiten, Masettos Arie in erweiterter Liedform, Don Juans Buffoarie als Leporello, der erste Satz des Verführungsduettinos in Liedform). Da-capo-Führungen sind ferner im Ensemble zu finden, das Ständchenterzett mit Elvira ist ein

Da capo, wobei der Hauptteil sogleich auf der Dominanttonart wiederholt ist, das Sextett ist im Allegro molto aufs Da capo angelegt. Sonst lehnt sich das Ensemble lieber an Reprisenformen an. Zweisätzliche Gebilde wurden erwähnt, einen selteneren Fall bietet die Registerarie, die vom Allegro ins Andante übergeht. Rondoartig, mit Da-capo-Stellen gemischt, ist die sehr freizügig gebaute Champagnerarie, ein großes Rondo die 1788 für Wien nachkomponierte Elviraarie. Sehr merkwürdig läßt sich Elvirens Warnung an Zerline archaisierend mit Basso ostinato-Spuren in Variationsstrophen an. Auch das folgende Quartett ist durch das stete Festhalten an einer Refrainfigur scharf gekennzeichnet.



Sie ertönt anfangs zehnmal, am Schluß siebenmal hintereinander.

Im ersten Finale bringt Mozart drei Orchester auf die Bühne, die gleichzeitig spielen,

3. Orchester (Walzer)

2. Orchester (Kontertanz)

1. Orchester (Menuett)

im zweiten Finale zitiert er bei der Tafelmusik zwei Modeopern (Martins „Una cosa rara“ und Sartis „Fra due litiganti“), sowie Figaros Hochzeit. Das Maskenterzett im ersten Finale und das Andante beim Tod des Komturs am Schluß der gewaltigen „Introduzione“ — sie geht von Gazzanigas Vorbild aus — seien als Beispiele von Mozartschen Stimmungsensembles genannt. Im letztgenannten Terzett greift Don Giovanni eine frühere Gesangswendung der Donna Anna auf, eine unter andern dramatischen Bindungen der Oper durch Themenbeziehung. Für den steinernen Ritter liefert Gluck — schon in seinem Ballett — die Grundlage der Stilmittel, den Ausdruck des Unheimlichen, Dämonischen steigert Mozart aus Eigenem gewaltig, hierher gehört auch der plötzliche, unvermittelte Umschlag des Schlusses — schon im rapiden Wechsel des Tongeschlechts — in den Alltag, der das Spukhafte der Geisterszene verstärkt.

Ein Lieblingsgedanke Mozarts war der Ausbau des deutschen Singspiels. Bereits 1779 hatte er in Salzburg diesbezüglich auf eigene Faust einen Versuch mit der „Zaide“ unternommen, der aber unvollendet blieb; an der Aufnahme des Melodrams ist die Nachwirkung Bendas kenntlich, einzelne Stücke bekunden in der Feinfühligkeit des Ausdrucks einen durchaus deutschen Stil, z. B.

Tempo in minuetto grazioso (Schluß)

Zaide

Str. *con sord.*
Ru - he sanft, mein hol - des Le - ben, schla - fe,
da, mein Bild will ich dir ge - ben, schau, wie

1. Ob. Fg.
bis dein Glück er - wacht es dir lacht

2.
p

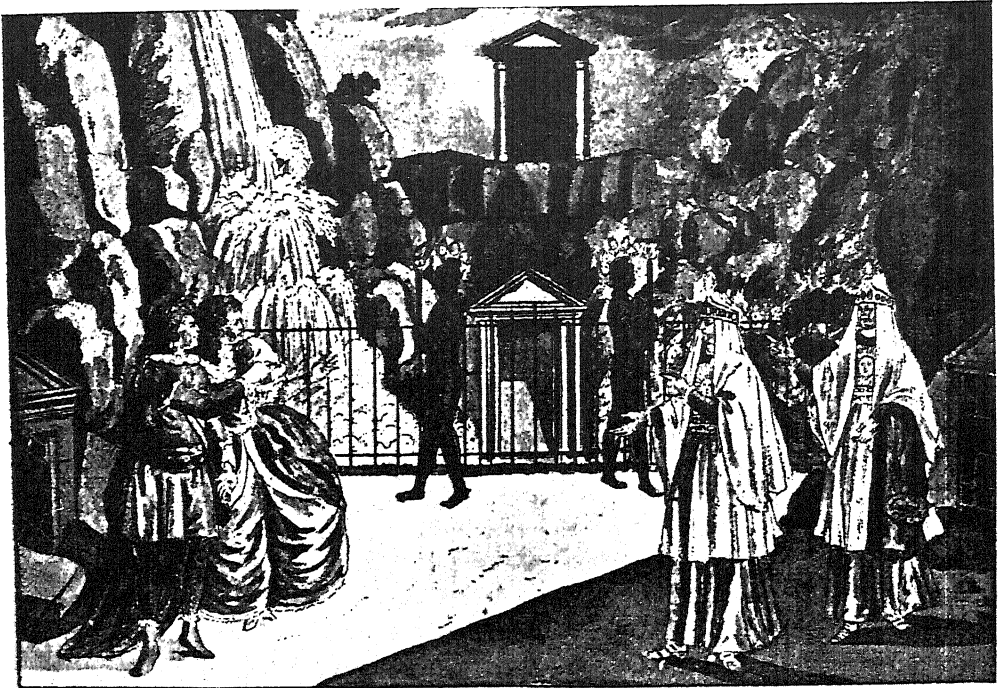
Ob.
f p f

schau, wie freundlich es dir lacht. usw.

Durch den Stoff ist dieses Fragment an die „Entführung aus dem Serail“ gebunden, die im Rahmen des Wiener Nationalsingspiels 1782 folgte. Bretznerns Singspieltext wurde von Stephanie dem Jüngern für Wien zugeschnitten, wobei sich Mozart vergeblich bemühte, die drei Akte in zwei zusammenzufassen; dagegen setzte er das Quartett am zweiten Aktschluß durch, das wie das Quartett der „Zaide“ Stimmungsausgang ist. In der Art des Wiener Singspiels sind die musikalischen Mittel überhaupt sehr reich, die stilistischen Bestandteile dem ganzen weiten Umkreis des Wiener Musiktheaters entnommen, dabei ist ihre Vereinigung nicht immer durchaus ausgeglichen. Die beiden Bravourarien Konstanzes, insbesondere die mit dem Quartettconcertino, fallen aus dem Rahmen der übrigen herzenswarmen Gefühlssprache heraus, die vor allem Belmontes Gesänge adeln. Mit schlagender Ursprünglichkeit ist die komische Prachtfigur Osmins aufgerichtet, dessen übermütige Charakterzeichnung reichlich das Rüstzeug der Opera buffa und comique verwertet. Die geplante musikalische Ausführung der Partie Bassa

Selims ist unterblieben, sodaß dieser nur Sprechrolle ist. Die Ouvertüre führt poetisch in die Märchenwelt der Oper ein und hat nach Glucks Muster durch „türkische Musik“ eine entsprechende Lokalfärbung erhalten, ein freier dichterischer Zug ist das Anklingen der Eingangsarie Belmontes an Stelle der Durchführung in der Sonatenform, aber nach Moll gewendet. Am Werk-schluß steht in der Art des Wiener Singspiels ein „Vaudeville“-Rundgesang. Die ernstesten Arien haben zumeist Repriseform (Sonatenform), wobei Konstanzes Konzertarie den Anfang der Reprise durch einen später wiederholten neuen Abschnitt in gesteigertem Tempo ersetzt. Eine andere hat langsame Einleitung. Belmonte singt anfangs zwei kunstvolle Liedformen, im 2. Akt eine zweisätzige Arie, deren Anfangsadayio als Rondo angelegt war, aber von Mozart selbst gekürzt wurde. Dasselbe geschah mit Blondchens Lied zu Anfang des 2. Aktes, während ihr später noch ein Rondo zugeteilt ist. Die letzte Arie ist gleichfalls ein Rondo, während die Buffostücke Osmins und Pedrillos sonst zweiteilige Repriseform beanspruchen. Doch hat Osmins F-Dur-Arie einen schnelleren Anhangssatz — mit türkischer Musik — in a-Moll. Strophenlieder sind Osmins Siziliano mit den prächtigen Variationen und Pedrillos Romanze. — Für das Nationalsingspiel schrieb Mozart noch 1785 den „Schauspieldirektor“, eine der vielen Farsen aus dem — italienisch orientierten — Theaterleben.

Die „Zauberflöte“ (Wien 1791) war von dem seit 1789 in Wien wirkenden Theaterdirektor Schikaneder ursprünglich als bloße Zauberoper in einer Reihe ähnlicher Stücke geplant, wie sie an seinem Theater im Freihaus und auf Marinellis Leopoldstädter Bühne große Anziehungskraft ausübten und die Maschinenkomödien der Stegreifzeit fortsetzten. Mozart sollte Wenzel Müller austechen. Schikaneders Textbuch fußte auf einem Märchen Wielands und auf gleichartigen Wiener Stücken, besonders Giesekes Bearbeitung von Wielands „Oberon“ (mit Wranitzkys Musik 1790 gegeben). Text und Musik waren bis an das erste Finale fertig gediehen, als der Gesamtplan der „Zauberflöte“ von Grund auf geändert wurde und — wohl auf Mozarts Veranlassung — durch Unterordnung unter die sittlichen Ideale freimaurerischer Menschlichkeitsgedanken ein religiöses Gepräge erhielt. Quellen dieser Änderung waren besonders Terassons Sethosroman und Geblers Drama „Thamos, König von Egypten“, zu dem Mozart 1773 und 1779 programmatische Zwischenaktsmusiken, große Chöre und ein Melodram geschrieben hatte. Der „Bruch“ im Text der „Zauberflöte“ wurde nicht spurlos geschlossen. Man hat auch Schikaneder als Autor des Librettos angezweifelt, doch ist der Nachweis Giesekes als des Verfassers — er war später in Dublin Professor der Mineralogie — nicht einwandfrei geglückt. Die Handlung ist jedenfalls von lebendigstem dramatischen Fluß erfüllt, der Mozarts Genius in völlig neue künstlerische Regionen trug. Die Verquickung von naivem Volksstück, phantastischem Märchenspiel und feierlicher Verkündigung natürlich-sittlicher Weltanschauung hat eine überraschend neue Musik gezeitigt, die eine ganze Fülle verschiedener Stilarten aufbietet und im Dienste des Dramas organisch zusammenschweißt. Der reiche musikalische Apparat verarbeitet Bestandteile ungleicher Herkunft, vom einfachen volkstümlichen Lied, das den Lokaltönen über Dittersdorf hinaus genial verwertet, und von der ständigen Fühlung mit der Volksmusik und Wiener Eigenheiten, über Züge aus der Opera buffa bis zu großen Koloraturarien, gewaltigen Chorszenen Gluckschen Geistes und strengen kontrapunktischen Satzkünsten. Dabei ist durch die absichtliche Wiederkehr melodischer, rhythmischer und harmonischer Eigentümlichkeiten eine durchgehende Zusammengehörigkeit bewirkt, wie schon der maurerischen Dreiersymbolik stete eigenartige Gruppierungen und Wechselbeziehungen



*INCANTO — Hier sind die Schreckensforten
Achtundzwanzigster Auftritt. II. Act.*

Abb. 77. W. A. Mozart: Szenenbild zur „Zauberflöte“, aus der Zeit der Aufführung im Wiener Freihaustheater. Kolorierte Radierung im Besitz des Historischen Museums der Stadt Wien.

entspringen. Das Ensemble hat wieder eine ganz hervorragende Stellung, der Einzelgesang ist eingeschränkt, seine Formen sagen der italienischen Formenwelt ganz auf und haben freien, meist liedmäßigen Bau, Introduktion und beide Finale verlaufen in weit ausgedehnten Maßen mit leichtgefügt, abwechslungsreichen Teilen. Ihre Dramatik entwickelt neue Erscheinungen von besonderer Bedeutung, vor allem die Rezitativbehandlung der Sprecherszene weist neue Wege, der figurierte Choral „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ der beiden Geharnischten ruft für die höchste Spannung der Handlung ganz ungewöhnliche Kräfte heran, deren gebundener Stil als Sinnbild der leitenden Grundidee auch der Ouvertüre seinen Stempel aufdrückt. Zugleich ist am Eingang der Probeszene ein thematischer Wegweiser auf den Schlußchor — aber in Moll — aufgerichtet. Von der polyphonen Ouvertüre an durchzieht die Oper jene durchsichtige Anmut und Frische des Stils, die ihren Märchencharakter in duftige Poesie faßt, durch planvolle Tonartenbeziehung ist sinnige Ordnung in die bunten, mannigfachen Bilder gebracht, deren Situationen und Charaktere sich scharf voneinander abheben. Äußerlich beschreibende Musik ist weitgehend vermieden, hingegen hat die Verdichtung des Gefühlsausdrucks ungeheure Kraft gewonnen. Der deutschen Opernkunst war die Bahn gebrochen. Die Romantiker traten Mozarts Erbe an.

Schikaneder pflegte nach dem Riesenerfolg der „Zauberflöte“ ähnliche der großen Oper genäherte Zauberspiele weiter, mit Peter v. Winter schrieb er 1792 „Das Labyrinth“ als

zweiten Teil der „Zauberflöte“; Süßmayers „Der Spiegel aus Arkadien“ (1794), „Babylons Pyramiden“ von Mederitsch und Winter (1795) u. a. m. folgten. 1801 suchte er für den „Alexander“ Beethoven zu gewinnen, doch setzte schließlich Teyber die Oper, mit der das neue Haus auf der Wieden eröffnet wurde. Beethoven begann aber mit der Vertonung von Schikaneders „Vestas Feuer“, wie ein erhaltenes Terzett bezeugt, er überließ das Buch dann Josef Weigl (Aufführung 1805). Im Theater auf der Wieden kam aber 1805 Beethovens „Leonore“ zur Aufführung, die an das bürgerliche Singspiel anknüpft und es der großen Oper im Anschluß an die französische Opernrichtung der Revolutionszeit nahe bringt. „Leonore“ war damals schon die vierte Oper über den Stoff, den Bouilly nach einem Erlebnis der Schreckenszeit auf das Theater gebracht hatte. Seine „Léonore ou l'amour conjugal“ wurde mit Musik von P. Gaveaux 1798 am Théâtre Feydeaux gegeben, 1804 war in Dresden eine italienische Bearbeitung mit Musik von F. Paer, 1805 in Padua eine Oper S. Mayrs gefolgt. Letztere ist einaktig, verwendet neue Namen und weicht vom Original ab, während die Libretti Paers und Beethovens sich an Bouilly anschließen. Nun teilt Sonnleithner die Handlung in 3 Akte ab, um die Fühlung mit dem Wiener Singspiel zu wahren und in diesem Sinne das Familienleben, sowie die Standesschilderung hervortreten zu lassen. Beethoven kannte Gaveauxs und Paers Partituren, es bestehen Ähnlichkeiten melodischer und formaler Art, so ist Rokkos Goldarie und die Gefangenenszene von Gaveaux berührt, das Anfangsduett hat Züge von Paer, der Rachechor hinter der Bühne zu Beginn des zweiten Finales, der schon bei Gaveaux vorkommt, ist eine Modeerscheinung der zeitgenössischen, französischen und italienischen Oper, das Rettungssignal für die Schreckensoper typisch. Stark macht sich Cherubinis Einfluß geltend, der insbesondere für Pizarros dämonische Leidenschaftlichkeit maßgebend geworden ist, während Gaveaux diesen nur sprechen, nicht singen läßt; dem dramatisch so bedeutsamen Quartett im Kerker entspricht im französischen Original eine gesprochene Szene. Beethovens Werk hatte einen Mißerfolg, es wurde 1806 mit Kürzungen und zweiaktig wiedergegeben, abermals ohne Beifall zu finden. Erst die Umarbeitung von 1814 mit Treitschke setzte sich durch. Der Aufführungstitel war schon 1805 gegen Beethovens Willen „Fidelio“, die Unterschiede zwischen der ersten und dritten Fassung bestehen im Zurückdrängen der singspielhaften Partien, also im Wegfall eines Terzetts zwischen Marzelline, Jaquino, Rocco und eines Duetts zwischen Marzelline und Leonore (mit Vl. und Vc.-Solo), am Eingang der Oper wurden die ersten beiden Nummern umgestellt, ferner ist das Rezitativ der Leonore, der zweite Teil der Arie Florestans, der Schluß des ersten Finales und der Anfang des zweiten Finales neu gesetzt und manches umgearbeitet. Ob das Melodram 1814 neu geschrieben wurde, wie aus der Anspielung auf den neuen Arienteil Florestans zu schließen wäre, ist nicht entschieden. In der ersten Fassung schließt Florestans Arie mit einer romantisch weichen F-Moll-Klage:





1805 leitete die Leonorenouvertüre Nr. 2 ein, 1806 die Leonorenouvertüre Nr. 3, 1814 wurde die E-Dur-Ouvertüre geschrieben. Die Arie der Marzelline ist in drei verschiedenen Kompositionen (Fassungen) erhalten. Die Verbindung von Singspielstil und hohem tragischen Pathos kennzeichnet die Zugehörigkeit des „Fidelio“ zur Wiener deutschen Oper, die düstere Stimmung des Kerkeraktes weist in die romantische Oper voraus. Trotz großer bühnentechnischer Vorzüge und plastischer musikalischer Sprechbehandlung des letzten „Fidelio“ hat dieser durch die zeitlichen Unterschiede stilistische Ungleichheiten aufzuweisen, insbesondere steht das große Rezitativ und die Arie Fidelios in fremder Umgebung. Die ursprüngliche gedämpftere Charakterisierung schlägt nun in eine heroische Extase um. Echt Beethovensisch ist die ungeheure Steigerung der Leidenschaften, die unerhörte Vertiefung der Empfindungen. In der Apotheose einer sittlichen Grundidee (Gattenliebe) nimmt er das Wiener Vermächtnis Glucks und Mozarts auf.

Literatur

Abert, H., Niccolò Jemelli als Opernkomponist. Halle 1908; Piccinni als Buffokomponist J. P., 1913; J. Chr. Bachs italienische Opern. Z. f. M. I.; W. A. Mozart. 2 Bde. Leipzig 1919, 1921; Paesellos Buffokunst. A. f. M. I.; Wort und Ton in der Musik des 18. Jh. A. f. M. V. — d'Arienzo, N., Dell' opera comica dalle origini a Pergolesi, Napoli 1887, deutsch von F. Lugscheider. Leipzig 1902. (Musikalische Studien X.) — Bacher, O., Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert. Frankfurt 1926. — Brückner, F., G. Benda und das deutsche Singspiel. S. I. M. G. V. — Bücken, E., Der heroische Stil in der Oper. Leipzig 1927. — Calmus, G., Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller. Leipzig 1908. (Beihefte der I. M. G. II. Folge, 6.) — Cametti, A., Saggio cronologico delle opere teatrali di N. Piccinni. Riv. mus. VIII. — Dent, E., A. Scarlatti. London 1906.; Ensembles and Finales in 18th. c. ital. operas. S. I. M. G. XI, XII; G. M. Buini. S. I. M. G. XIII; Mozarts operas. London 1913, deutsch Berlin 1922. — Dietz, M., Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich (1787—1795). Wien 1885. — Donath G., (mit R. Haas), Gaßmann als dramatischer Komponist. St. MW. II. — Engländer, R., G. Naumann. Leipzig 1922; Dom. Fischietti als Buffokomponist in Dresden. Z. f. M. II; Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Z. f. M. III; Die Oper Josef Schusters. Z. f. M. X. — Florimo, Fr., La scuola musicale di Napoli. Napoli 1880—1884. 2. Aufl. 4 Bde. — Gerber L., Der Operntypus Hesses. Leipzig 1925. — Goldschmidt, H., Geschichte der Musikästhetik im 18. Jahrhundert. Zürich u. Leipzig 1915. — Haas, R., Zum Wiener Singspiel. D. T. Ö. 18; Beiträge zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden. Neues Archiv f. sächs. Gesch. XXXVI.; J. E. Eberlins Schuldramen. St. MW. VIII; Die Wiener Ballettpantomime. St. MW. X; Durazzo und Gluck im Burgtheater. Wien 1924; Die Musik im Wiener Stegreifspiel Bernardons. St. MW. XIII; Villeneuves Brief über den Mechanismus der it. Oper. Z. f. M. VII; Die Wiener Ballettkomödie um den Prometheus. Beeth. Jb. II; Der Kanon im Fidelio. Kongreßbericht Wien 1927; 2 Arien aus Glucks Poro. Mozart Jb. III. — Heuß, A., Das dämonische Element in Mozarts Werken. Z. I. M. G. VII; Gluck als Musikdramatiker. Z. I. M. XV. — Hohenemser, R., L. Cherubini. Leipzig 1913. — Istel, E., Die Entstehung des deutschen Melodrams. Berlin 1906. — Kretzschmar, H., Aus Deutschlands ital. Zeit. J. P. 1901; Zum Verständnis Glucks. J. P. 1903; Mozart in der Geschichte der Oper. J. P. 1905; Zwei Opern Logroscinos. J. P. 1908. (Alles in den gesammelten Aufsätzen Bd. II.) — Kurth, E., Die Jugendoper Glucks bis „Orfeo“. St. MW. I. — Lorenz, A., Al. Scarlatts Jugendopern. Augsburg 1927. — Maurer, J., A. Schweitzer als dramatischer Komponist. Leipzig 1912 (Beihefte I. M. G. II. Folge, 11). — Mayer-Reinach, A., H. Graun. S. I. M. G. I. — Mennicke, C., J. A. Hasse. S. I. M. G. V.; Hasse und di

Brüder Graun als Symphoniker. Leipzig 1906. — Müller, E., A. u. P. Mingotti. Dresden 1917. — Piovano, P., Bald. Galuppi. Riv. mus. XIII, XIV. — Radiciotti, G., G. B. Pergolesi. Rom 1910. — Riedinger, L., C. v. Dittersdorf als Opernkomponist. St. MW. II. — Schering, A., 2 Singspiele des Sperontes. Z. f. M. VII. — Scherillo, M., Storia letteraria dell' opera buffa napoletana. Napoli 1883. — Schiedermair, L., Mozart. München 1922; Über Beethovens Leonore. Z. I. M. G. VII. — Schletterer, H. M., Das deutsche Singspiel. Augsburg 1863. — Spitta, Ph., Rinaldo di Capua. V. f. M. 1887. — Strobel, H., Die Opern v. Mehul. Z. f. M. VI. — Vetter, W., Glucks Stellung zur tragédie lyrique und opéra comique. Z. f. M. VII; Gluck und seine it. Zeitgenossen. Z. f. M. VII; G. C. Wagenseil als Vorläufer Glucks. Z. f. M. VIII.

Neuere Ausgaben

Anna Amalia von Sachsen-Weimar, Erwin und Elmire (Goethe) 1776. Kl. A. (Friedländer). Leipzig 1921. — Beethoven, Leonore. Oper in drei Akten. Kl.-A. (Prieger). Leipzig 1907. — Benda, Ariadne auf Naxos. (Einstein.) Kl.-A. München 1920. — Deller, Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister (Abert). D. D. T. II. Folge XLIII, XLIV. — Eberlin, Beispiele aus Schuldramen (Haas). D. T. Ö. XXVIII. — Gaßmann, La Contessina (Haas). D. T. Ö. XXI. — Gluck, Le Nozze d' Ercole e d' Ebe (Abert). D. D. T. II. Folge XIV/2. — Orfeo (Abert). D. T. Ö. XXI. — Don Juan (Haas). D. T. Ö. XXX. — Graun, Montezuma (Mayer-Reinach). D. D. T. XV. — Grétry, Gesamtausgabe. 44 Bde. — Holzbauer, Günther von Schwarzburg (Kretzschmar). D. D. T. VIII, IX. — Jomelli, Fetonte (Abert). D. D. T. XXXII, XXXIII. — Mozart, Gesamtausgabe, Serie 5 (Opern) — Pergolesi, La serva padrona Kl.-A. (Abert). München 1911. — Part. (Geiringer) Wien 1925. — Livieta e Tracollo. Kl.-A. (Radiciotti). Florenz 1914. — Sailer, Creatio mundi (Lach). Wien 1917. — Scarlatti, Rosaura. Eitners Publikationen XIV. — Schenk, Dorfbarbier. D. T. Ö. XXXIV. (Haas). — Traetta, Ausgewählte Werke (Goldschmidt). D. D. T. II. Folge XIV/1, XVII. — Umlauf, Die Bergknappen. D. T. Ö. XVIII. (Haas). — Chefs d'œuvre de l'opéra français (Collection Michaelis). Kl.-A. von Grétrys La Caravane du Caire, Céphale et Procris — Le Sueurs Ossian — Philidors Emeline — Piccinnis Didon, Roland — Sacchinis Cid, Renaud — Salieris Danaïdes, Tarare. — Opernbibliothek (B. Senff, jetzt Universal Edition), Kl.-A. von Cherubinis Der portugiesische Gasthof, Wasserträger. — Cimarosas Die heimliche Ehe. — D'Alayracs Die beiden Savoyarden. — Dittersdorfs Doktor und Apotheker, Hieronymus Knicker. — Glucks Der betrogene Kadi. — Grétrys Die beiden Geizigen, Richard Löwenherz. — Hillers Die Jagd. — Monsignys Der Deserteur. — Mozarts Bastien, Die Gärtnerin aus Liebe. — W. Müllers Die Schwestern von Prag. — Paesiello Die schöne Müllerin. — Pergolesis Magd als Herrin. — Schenks Dorfbarbier. — Weigls Schweizerfamilie. — Winters Das unterbrochene Opferfest. — Deutsche Komödienarien 1754—1758. D. T. Ö. XXXIII. (Haas). — Wiener Komödienlieder aus 3 Jahrhunderten (Glossy-Haas), Wien 1924.

Robert Haas

DIE WIENER KLASSISCHE SCHULE

Die Wiener klassische Schule ist von allen Kulturnationen in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt; von englischen Forschern wird sie als „the classical school par excellence“ und als „die reichste Schule der Welt“ bezeichnet. Ihre Wirkung erstreckt sich bis auf den heutigen Tag und wird, solange unser Tonsystem verständlich ist, diese ihre Allgemeingeltung behaupten. Die Gründe liegen in ihrer Entstehung, Entfaltung, ihrem Aufbau, ihrer Kraft, ihrer edlen Einfalt und beredten Größe (während Winkelmann bei der antiken Klassik von „edler Einfalt und stiller Größe“ spricht), der Kongruenz von Form und Inhalt, ihrer Wahrheit und Ausdruckstiefe, vornehmen, fast schlichten Haltung, ihrer Sättigung an Schönheit und Vollkommenheit, ihrer Zugänglichkeit für „Liebhaber“, ihrer Befriedigung der „Kenner“, ihrer unvergleichlichen Mischung von tiefem Ernst mit Heiterkeit und Frohsinn, ihrer vollendeten Verbindung von Tragik und Komik, ihrer Erhebung zum befreienden göttlichen Humor, der auf tiefer sittlicher Lebensfassung beruht, ihrer Macht, die Gemüter aus der Sorge und Mühsal des Lebens zu befreien, die tiefste Weisheit in überzeugender Art zu verkünden, weltliche und geistliche Strebungen in Ausgleich zu bringen und zu edelster Religion im Sinne Friedrich Schillers zu verklären.

Ihre Wurzeln reichen in das ganze europäische Musikgebiet, von Norden bis Süden, von Osten bis Westen. Ihr Kern liegt in der engeren Heimat, in dem Österreich, das schon im Mittelalter, zur Zeit der Minnesänger, die Pflegestätte edler Kunst war und durch die Jahrhunderte blieb. In der Grundbevölkerung, wie wohl nicht unbestritten angenommen wird, deutsch, hat der physische und psychische Austausch mit den Randnationen, den Tschechen, Ungarn, Slowenen und die alte Kulturneigung zu den Italienern Kunstprodukte gezeitigt, die bei aller Beibehaltung der Grundqualitäten der Stammbevölkerung ein internationales Gepräge erhielten, in dem alle Stadien der Beeinflussung der jeweilig in der Geschichte der Tonkunst führenden Nationen, der Engländer, Franzosen, Niederländer, ihre Spuren zurückließen. Auch aus Spanien hatten sich besonders im 16. und 17. Jahrhundert Einflüsse geltend gemacht. Zur Zeit der Entfaltung der Wiener klassischen Schule hatten die Deutschen die Hegemonie inne, aber die italienische Tonkunst wirkte virulent, nach innen und außen, so zwar, daß sie den Markt beherrschte, begünstigt von den Dynastien, von den geistlichen und weltlichen Höfen mit ihrer Pracht und Prunkliebe. Je intensiver die Wiener Schule in die Bewältigung ihrer historischen Mission eindrang, desto mehr vertiefte sie sich in deutsches Grundwesen, und ihre höchste Entfaltung erlangte sie durch die allmähliche Resorption der Stilelemente der altklassischen Schule, die in Deutschland und England in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Blüte gelangt und um 1750 allmählich von der Kunstarena zurückgetreten war. Dreißig Jahre danach war die Wiener Schule zu voller Selbständigkeit entfaltet: als Haydn 50 Jahre, als Mozart 27 Jahre alt war, d. i. im Jahre 1782 — Beethoven war ein vielversprechender Knabe von 12 Jahren, der damals durch seine kühnen Einfälle und Wagnisse bei Orgel- und Klavierimprovisationen auffiel.

Haydn hat 1781 Quartette herausgegeben, von denen er selbst sagt, daß sie (nach etwa 20jährigen Vorarbeiten) „auf eine ganz neue besondere Art geschrieben“ seien (von der wir noch hören werden). Mozart folgte ihm mit der Widmung seiner 1782–85 komponierten „6 Quartette“ und sagt selbst, daß er von Haydn gelernt habe, wie man Streichquartette schreibt. Diese Quartettkomposition ist der abgeklärteste Teil, die reinste Veredelung der gesamten Wiener Produktion, und Beethoven folgte erst nach 20 Jahren (1800) mit seinen Quartetten op. 18. Trotz der herrlichsten und sich steigernden Quartettarbeit bei Mozart, Beethoven und allen folgenden Tonsetzern von Rang, blieb Haydn bis heute das vollkommenste Vorbild des Quartettstils. Mozart hatte zudem in seiner in und für Wien geschriebenen und hier zum erstenmal (12. Juli 1782) aufgeführten „Entführung aus dem Serail“ ein „komisches Singspiel“ geschaffen, das, wie Goethe sagt (der sich selbst bemüht hatte, das Singspiel auf ein höheres Niveau zu erheben), „alles niederschlug“. Mit der „Entführung“ war das deutsche Singspiel, man kann sagen, die deutsche Oper in die klassische Sphäre erhoben.

Von den großen Wiener Künstlern der damaligen Zeit wird hier Gluck nicht einbezogen. Im Jahre 1782 war er 68 Jahre alt und starb 5 Jahre danach. Seine Tätigkeit war 1779 abgeschlossen und fällt somit schon zeitlich außerhalb des Rahmens der Wiener klassischen Schule. Aber auch innerlich gehört er ihr nicht an: nur in seinen Instrumentalwerken und deutschen Liedern kann er als einer der Vor- und Übergangsmeister zur Wiener klassischen Schule angesehen werden. In der Opernproduktion wurde er in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts gerade durch drei für Wien komponierte Opern (vgl. S. 728ff.) der Großmeister, der auch die italienische Operntätigkeit der Folgezeit bis zur Großen Oper der Fran-

zosen beeinflusste. Nur in einem Werke Mozarts ist dieser Einfluß deutlich spürbar und nachweisbar („Idomeneo“, 1781), während in einzelnen, besonders pathetischen Stellen anderer Werke eine Analogie bemerkbar ist. In den siebziger Jahren wandte sich Gluck der französischen Opernkomposition zu, dort, in den Wiener Reformopern, geführt und geleitet von einem italienischen, hier von französischen Librettisten. Und doch hat Gluck als Österreicher gewisse Grundzüge mit denen der Wiener klassischen Schule gemein. Er, der fast nur italienische und französische Texte in Musik setzte, wollte „eine allen Nationen zusagende Musik schaffen“, wie er sich 1773 äußerte. Er wollte „den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden lassen“, und wenn auch die Wiener Großmeister diese Sentenz nicht ausdrücklich aussprachen, so lag dies im Wesen ihrer allumfassenden Tonsprache. Mozart hat seine italienischen Opern der achtziger Jahre nicht mehr für Italiener, nicht mehr im speziell italienischen Fahrwasser geschrieben und erhob — wenngleich neuerlich mehrfach das Gegenteil behauptet wird — das italienische Musiktheater zu universaler Geltung, gerade so, wie dies von der Instrumentalmusik der Wiener klassischen Schule im allgemeinen gilt. Die Italiener wollten zwar auch im 18. Jahrhundert mit ihren Opernprodukten alle Theater erobern, aber eben als merkantile Eroberer, nicht durch Umfassen der Bedürfnisse, Erfordernisse, durch Befriedigung der seelischen Neigungen der außeritalienischen Konsumenten (im Sinne der Abnehmer der Handelsware). Gluck hat (wie Sonnenfels sagt) den „Akzent der Seele“ des Menschen ohne Zuspitzung der Nationalität, des Nationalismus in seiner Musik zum Ausdruck zu bringen versucht und vermocht, allein jene Tiefe, jenen Zauber der Liebesgesänge Mozarts, jene Gewalt solcher Mitteilung eines Beethoven nicht zu erreichen vermocht. So machtvoll Glucks musikalisches Drama an sich ist, so hat dieser Meister gegenüber den Wiener Klassikern lediglich eine einbegleitende Stellung. Weder Haydn, noch Mozart, noch Beethoven begannen ihre operistische Tätigkeit mit Werken im Gluckstil, sondern mit Werken der heiteren, leichten Art: Haydn mit dem Singspiel „Der krumme Teufel“, Mozart nach unbedeutenden Versuchen im deutschen geistlichen Singspiel und in der lateinischen Komödie mit der deutschen „Operette“ (Singspiel) und der Opera buffa. Von seinen in italienischer Sprache geschriebenen Werken stehen die „Comedia per musica“, wie er seinen „Figaro“ und das „Dramma giocoso per musica“, wie er seinen „Don Giovanni“ bezeichnet, obenan neben seiner „Deutschen Oper“ (Singspiel) „Die Zauberflöte“. Beethoven begann mit dem Ritterballett und zwei komischen Arien und schrieb „Leonore“ als einzige Oper, im ersten Teil (bis zum Auftreten Fidelios) mit dem Singspiel gewöhnlicher Art beginnend.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte sich ein Wandel vorbereitet: Neben der Vorherrschaft und geistigen Übermacht der obligaten Stimmführung hatte sich eine leichte, gefällige, einschmeichelnde Schreibart eingeführt. Sowohl die altklassische wie die neue Stilart waren auf dem Boden der Renaissance erwachsen. Allerdings hatte auch bei der ersteren eine Stimme dem Ganzen das charakteristische Gepräge gegeben, nur erhoben in ihren polyphonen Sätzen die anderen Stimmen den Anspruch auf vollste Gleichberechtigung, während in der „galanten“ Schreibart alle Stimmen, auch wenn sie ihre Köpfchen selbständig zu heben wagten, der Hauptstimme gänzlich untergeordnet waren. Franzosen gaben der letzteren das Gepräge, wie in der bildenden Kunst Watteau, aber alle Nationen hatten ihre Vertreter in dieser vorbereitenden Bewegung, die Engländer besonders in den Komponisten der Ballad-opera, des Singspieles, das auch in Deutschland Wurzel schlug, die Italiener in einer eigenen leichtgeschürzten

Violoncelle op. 76 Nr. 3 Viol. III Haydn

The image shows a handwritten musical score for Violoncelle, Op. 76 No. 3, Variation II-IV by Joseph Haydn. The score is written on ten staves, showing complex musical notation including various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Abb. 78. Joseph Haydn: Streichquartett op. 76 Nr. 3 („Kaiser-Quartett“), Autograph, Variation II–IV. (Die Partitur ist hier auf zwei Systeme zusammengezogen). Original im Besitz der Preussischen Staatsbibliothek, Berlin.

Schreibweise, die besonders durch Neapolitaner in Instrumental- und Vokalmusik, in Kirche, Kammer, Saal und Theater immer üppiger sich ausbreitete, entsprechend einem Grundzuge ihrer Kunst, dem Gefallen an Ohrenkitzel, „*tintillazione degli orecchi*“, wie der Grunddeutsche Heinrich Schütz am Anfang des 17. Jahrhunderts sagte, dabei sich willig in Venedig auf die musikalische Schulbank gesetzt hatte. Das Repertoire der Oper war von Italienern dieser Richtung beherrscht. Die Franzosen hatten in den verschiedenen niederen Arten dramatischer Spiele mit Musik, die zur Opéra comique führten, ein nationales Gegengewicht in die Wagschale gelegt. Sie wollten erweisen, daß die Behauptung, ihre Sprache sei nicht so geeignet für musikalische Verarbeitung wie die italienische, auf einem Irrtum beruhte. In J. J. Rousseau, der diese Ansicht nicht teilte, erstand ein geistiger Führer, der die Natürlichkeit, die Rückkehr zur Natur als eine unabweisliche Forderung wie für das ganze Leben, so besonders für die Kunst aufstellte und in der Musik selbst mit gutem Beispiel voranging. Das Lebensprinzip der Natürlichkeit vereinte sich in der Wiener klassischen Schule mit höchster Kultur in Ausübung der Kunst. Rousseaus Angriffe hatten sich gegen die falsche Zivilisation gerichtet. Auch sein Eintreten für Freiheit fand Widerhall, von den Wiener Klassikern am lebhaftesten bei Beethoven. Die Deutschen setzten sich in dieser Richtung mit ihrem langsam fortschreitenden Singspiel, das in Wien seine ersten Ausläufer hatte, in Bewegung. Der technische Hauptangriff gegen die allzu künstliche Stimmführung und Stimmbehandlung kam in Deutschland von der Berliner Liederschule, an derselben Stätte, wo Theoretiker und Tonsetzer sich als Siegelbewahrer der strengen, strengsten Schreibweise zu behaupten suchten. Letztere versandeten mit ihren Fugengerippen in einem öden Fahrwasser, ihre blutleeren Schemen verkamen in einem toten ausgetrockneten Wasserarm. Als Geleit- und Folgeerscheinung der „galanten“ Manier hatte sich eine Vorliebe für Verzierungen eingestellt, die als eine Art Schönheitspflasterchen den weichen Weisen angeheftet wurden. Sogar im protestantischen Choral hatte diese Verweichlichung, begünstigt durch den Pietismus, Raum gewonnen. Die ornamentierten Rokokomanieren und Selbstgefälligkeiten virtuoser Auszierung gewannen weiten Spielraum in allen Kunstgattungen, besonders auch in der katholischen Kirchenmusik.

Das Verwendbare aller dieser Bestrebungen wurde von der österreichischen Schule in gefällig anmutiger und dabei vornehmer Art aufgenommen und in ihrem Sinne verarbeitet. Das Volksquellenmaterial war nebst der deutschen Urquelle das Erbgut der verschiedenen Nationen, die schon genannt wurden. Die Mischung all dieser Momente vollzog sich in glücklichster und vielverheißender Weise: bei Haydn vermöge seiner Allkunst und seines Aufenthaltes in Wien, Niederösterreich, Böhmen und Ungarn, später infolge seiner Reisen nach England. Bei Mozart durch seine, man könnte sagen, musikalischen Weltreisen, deren er, angefangen von seinem 6. bis zu seinem 24. Lebensjahre, sieben nach England, Frankreich, Holland, Italien (dreimal), natürlich auch im weiten Deutschen Reich unternahm. Die zweite Reise dehnte sich auf 3 Jahre, die vierte und fünfte (mit der sechsten) auf ungefähr 2 Jahre aus. Nach Wien hatte ihn sein erster Kunstweg geführt (1762), und er kehrte viermal dort ein, bis er 1781 daselbst seine künstlerische Heimat fand, der er bis zu seinem Tode anhing. Kleinere Abstecher führten ihn in diesem Zeitabschnitt nach Salzburg, Prag, Frankfurt. Beethovens Blick war vom Anfang an, da er sich seiner Kunstmission bewußt wurde, nach Wien gerichtet: den Siebzehnjährigen zog es mächtig zu Mozart, der wohl nicht von dem Vortrag einer fertigen

Komposition des Jünglings gefesselt, aber nach der Improvisation, der freien Phantasie von der hohen Begabung des Kunstjüngers ergriffen war und den prophetischen Ausspruch tat: „Auf den gebt acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Beethovens natürliches Verlangen, Mozarts Schüler zu werden, konnte sich damals nicht erfüllen. Eine schwere Erkrankung von Beethovens Mutter beschleunigte die Heimfahrt des Sohnes. Erst im November 1792 konnte sich sein heißester Wunsch erfüllen, sich in die Wiener Schule zur Lehre zu begeben: bei Joseph Haydn, Johann Schenk, J. G. Albrechtsberger und (in Vokalbehandlung) bei A. Salieri. In Wien blieb Beethoven bis zu seinem Tode, trotz mancher Lockung. Die kleinen Unzukömmlichkeiten, die zum großen Teil durch Beethovens Eigenheiten hervorgerufen waren, konnten die innere Notwendigkeit seines Verbleibens nicht lockern. In den letzten Jahren seines Lebens sah er ein neues Talent echt Wiener Art entstehen, ein Genie, das berufen war, die klassische Wiener Schule in der romantischen Richtung weiterzuführen: Franz Schubert sollte ihn nur ein Jahr überleben. Damit war der Glanz der Schule erloschen. Er hatte schon seit 1812, nach Vollendung von Beethovens 8. Symphonie Färbungen erhalten, die sich von dem Lichte, mit dem Haydn, Mozart und Beethoven bis zu seinem 42. Jahre die Kunstwelt erhellten, differenzierten. Auch Schubert hatte 1815 neue Wege eingeschlagen, die wohl, sowie die nach 1817 folgenden Werke Beethovens (so die Klaviersonaten op. 106, 109, 110, 111, die 33 Variationen op. 120, die 9. Symphonie, die Missa solemnis, die Quartette op. 127, 130, 131, 132, 135 u. a.) in innigstem organischen Zusammenhang mit den Schöpfungen der vorangegangenen Zeit blieben. Ausdehnung, zyklische Zusammenstellung und thematische Ausführung führten Beethoven in ein Gebiet, in dem der Meister eine Ausdrucksart gewann, die sich mehr dem Erhabenen, als dem von Haydn und Mozart übernommenen Schönen zuwandte. Schubert dagegen glitt in das romantische Fahrwasser und brachte daneben in die klassische Ausdrucksweise einen spezifischen Wiener Lokaltönen, wie ihn schon Haydn etwa im 2. Thema des ersten Satzes seiner Militärsymphonie angeschlagen hatte. Aber die Kraft der Einigung der klassischen Schule war so groß, daß sogar alles, was von fremdem Volksgut übernommen, aufgenommen wurde, in ihrer künstlerischen Machtsphäre restlos verarbeitet wurde, so z. B. das russische Thema im Schlußsatz des Quartetts op. 59, Nr. 1, das „Alla Turca“ der A-Moll-Sonate von Mozart und vieles andere. Demgemäß könnte man nicht uneben die Periode der Eigenentfaltung der Wiener Schule auf 30 Jahre beschränken: von 1782—1812 — ungefähr ein Lebensalter und fürwahr, es ist ein in sich geschlossenes Kunstleben, das diese Meister während dieser Zeit zusammenhält und eine Kunsteinheit vollendeter Art schafft.

Neben den Heroen der Wiener klassischen Schule wirkte vorbereitend, begleitend und nachfolgend eine große Reihe kleinerer Meister. „In der Entfernung“, sagt Goethe, „erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen; wenn man aber diesem Sternenhimmel näherkommt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu schimmern anfangen und jeder auch als zum Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt und die Kunst reich.“ So auch im Sternbild der Wiener klassischen Schule. Seitenlang wären die Namen zu nennen, deren Werke die Fortschritte und Eigenart von der älteren Epoche überführen, in das neue Bett geleiten, und als zeitgenössische Produkte sogar den großen Meistern unterschoben wurden, teilweise aus Spekulation, teilweise aus Ehrgeiz. Bis heute ist keine reinliche Scheidung dieser Unterschiebungen vorgenommen, sind die

Vertauschungen nicht völlig aufgeklärt. In der Gesamtausgabe der Werke von Mozart stehen Werke, die nicht von ihm geschrieben sind, andere, die als Be- und Verarbeitungen von Vorlagen anderer Komponisten aufgedeckt wurden. Symphonien der Brüder Josef und Michael Haydn sind miteinander verwechselt worden, der Vorname anders beigesetzt, als es die Gerechtigkeit vorschreibt, den Tatsachen widersprechend. Allerdings, die letzten Haydn'schen Symphonien der neunziger Jahre, die Symphonien Mozarts aus den achtziger Jahren lassen eine solche Unterschiebung nicht zu. Da sind die Eigenzüge, die geniale Eigenbehandlung untrüglich erkennbar und bestimmbar. Die ersten zwei Symphonien von Beethoven stehen unter dem machtvollen Einfluß seiner beiden Vorbilder — untermischt und mit Individualzügen des Jüngeren ausgestattet. Und dann wurden von einem gewissen Teil der hörigen Kunstgemeinde Werke von Meistern zweiter und dritter Ordnung den immer höher wachsenden Gebilden der Beethovenschen Muse vorgezogen: der „Eroica“ eine Symphonie von Anton Eberl in der gleichen Tonart Es-Dur. Es ist ungerecht, dies als lächerlich zu bezeichnen. Auf gleichem Boden erstanden, haben solche Werke niedrigeren Grades ein Recht auf Verbreitung in ihrer Zeit — sie gehören zum Zeitbild und sind Zeugnisse für die Macht der Schule, wenn sie auch als Einzelindividualitäten nicht das „ewige“ Leben haben wie die allerersten Meisterwerke. Und sind wir heute dem gebürtigen Oberösterreicher und Wiener Theaterkapellmeister Franz Xaver Süßmayr, der um 10 Jahre jünger als Mozart war, nicht dankbar, daß er das unvollendete Requiem von Mozart fertiggestellt hat? Wie viele der gebildeten Hörer können die eingesetzten Teile von den echten, wie viele Musikhistoriker die Mozartschen Abschnitte von den Süßmayrschen stilkritisch unterscheiden? Solche Kommunität wiederholt sich in allen Kunstperioden und Stilen, und selbst bei der im Ausdruck so vorgeschrittenen Wiener klassischen Schule ist solch ein Vorgang verständlich. Es gibt Stücke, bei denen eine genaue Scheidung Haydnischer und Mozartscher Faktur, so verschieden sie im einzelnen sein mögen, nicht vorgenommen werden kann, wie u. a. der feinsinnige englische Schriftsteller und Komponist Hubert Parry nachgewiesen hat. Untrüglich bestimmbar sind, wie gesagt, die Werke aus der Vollreife, der höchsten Meisterschaft der Heroen. Und sogar in ihnen begegnet man Wendungen, die Gemeingut der Schule sind — abgesehen von der konstanten Entwicklung, die technisch und geistig nachzuweisen ist.

Schon in den Vorbereitungsstadien dieser Schule fiel den Sendboten, die aus Wien und den österreichischen Kunststätten in verschiedene auswärtige Pflegestätten der Musik kamen, die Aufgabe zu, dort das zu etablieren, was dann in Wien zu höchster Vollendung gedeihen sollte. Einer der wichtigsten Vorposten dieser Richtung war die Filialschule, die sich in Mannheim um 1750 etablierte. Ignaz Holzbauer aus Wien, die Böhmen (in der damaligen Zeit nicht als Deutsche oder Tschechen geschieden) Johann Stamitz, Anton Filtz u. a., waren die Exponenten der Schule. Ihr geistiger Führer wurde Johann Stamitz (s. S. 800 ff.), dessen Produktion besonders in der Mischung ernster und heiterer Stimmungen schon im Themenmaterial eines Satzes der zyklischen Komposition mitbestimmend wurde. Ein weiterer Fortschritt war die dynamische Steigerung innerhalb geschlossener Phrasen und die Ausführung dieses „Crescendo“ wurde durch die treffliche Schulung des Orchesters vorbildlich. Nicht als ob es dort zuerst eingeführt worden wäre, allein die Benutzung dieser Nuancierung als eines konstruktiven Mittels, als Baumittel ist ein Verdienst der genannten Tonsetzer. Die Häufung von Kraftzeichen (f, sf, p) innerhalb einer Phrase war ein äußerliches Reizmittel, das vielfach mißbraucht

[illegible]

Abb. 79. W. A. Mozart: Symphonie C-dur, Köchel Nr. 551 („Jupiter-Symphonie“), Autograph. Beginn des ersten Satzes. Original im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

wurde. Einzelne Wiener Meister fanden daran zeitweilig Geschmack und der impressionable Mozart oblag in einzelnen Werken mit besonderer Vorliebe diesem Gebrauch, den er sodann zur Klärung brachte. Die den Mannheimern zugeschriebene Neueinführung der Manieren (vgl. Abert, Mozart I, 337) beruht auf einem Irrtum. Sie finden sich schon in der italienischen Musik und anderwärts. Nur wurden sie in Mannheim in einem gewissen Übermaß verwendet. Schon die auch nach 1750 fortgesetzte Benutzung des Cembalo als begleitendes Instrument, als Füllinstrument bei der seit 150 Jahren üblichen Ausführung des Basso Continuo zeigt, daß die „Mannheimer Schule“ in den vorbereitenden Stadien steckenblieb; ebenso zeigt dies die Außerachtlassung der in Wien sich etablierenden definitiven Scheidung von Kammer- und Orchestermusik, die von grundlegender Bedeutung für die klassische Schule wurde. Die Mannheimer Schule blieb einer der Vorposten der Wiener klassischen Schule, fiel in äußere Manier (Mozarts Vater spricht schon 1777 vom „vermanierierten Mannheimer goût“), weil sie dem Mutterboden entzogen, die natürlichen Triebkräfte verlor. Ihre Mission ist eigentlich schon 1757 abgeschlossen. Nur im Heimatlande konnte die neue Kunst gedeihen und zur vollen Entfaltung gelangen. Alle Mitstreiter im Kampfe, die außerhalb Wiens lebten, schufen und wirkten wie in der Diaspora und blieben gleichsam auf halbem Wege stecken. Dies gilt auch von dem tüchtigsten und gewandtesten Pionier der neuen Richtung, von Carl Philipp Emanuel Bach (s. S. 801 ff.), von dem eingestandenermaßen Haydn und Mozart viel gelernt hatten, natürlich zu einer Zeit, da sie noch nicht ihre und der Wiener Schule Eigenart voll entwickelt hatten. Auch Beethoven lernte, obzwar er es nicht ausdrücklich sagt, mancherlei von C. P. E. Bach, besonders in der Zeit seines Bonner Aufenthaltes, und brachte das bildnerische Steigerungsmittel der Mannheimer zu voller ebenmäßiger Verwendung und Ausbildung, während sich Haydn und Mozart mehr mit inneren Steigerungen begnügten, wie mehr oder weniger raschen Folgen der Stimmeinsätze von unten nach oben, Verdichtung des Stimmgewebes, sodaß aus sich selbst heraus, ohne eigene Vorzeichnungen die Dynamik in auf- und absteigender Bewegung belebt wurde oder sich abschwächte — stets im Zusammenhang mit dem Ideen- und Ausdrucksgehalt der betreffenden Stellen oder ganzer Sätze. Denn auch auf letztere, als Einheitsgebilde, konnte sich die dynamische Anlage erstrecken. Daß auch Beethoven hierin seinen beiden großen Vorbildern folgte, bedarf nicht erst der Hervorhebung.

So drängte und konzentrierte sich alles, was zu einer Stilhöhe hinführen konnte, zu und um Wien. Die inneren und äußeren Bedingungen waren gegeben und günstig: die örtlichen, geographischen, die sozialen, die kulturellen, die seelischen und die spezifisch künstlerischen. Dazu kam ein negatives Moment, die Strenge der literarischen Zensur, die eine rein musikalische Entladung der künstlerischen Kräfte gemäß der Uralage der Bevölkerung und der Lieblingsbeschäftigung aller Stände — Hof, Adel, Bürgertum, während die österreichische Volksmusik eine unversiegbare Quelle der Wiener Kunstmusik war — zur natürlichen Folge hatte. Es kommt dann nicht darauf an, daß die kraftvollsten Persönlichkeiten ausnahmslos innerhalb der Stadtmauern geboren seien, sondern daß die Gesamttätigkeit und Entfaltung der Schule ihren geistigen, seelischen und sozialen Brennpunkt in der Stätte habe, von der aus die Strahlen ausgehen und, wie in diesem Falle, sich auf die ganze Kulturwelt erstrecken, ja sogar in Gegenden mit primitiver Musikbetätigung eindringen, wie die Schubertlieder und die Weisen der Nachzügler der Wiener Schule, der Wiener Tanzmusik des 19. Jahrhunderts, nicht nur der später verderbten, sondern auch der älteren echt Wienerischen Art. Nicht Leicht-

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

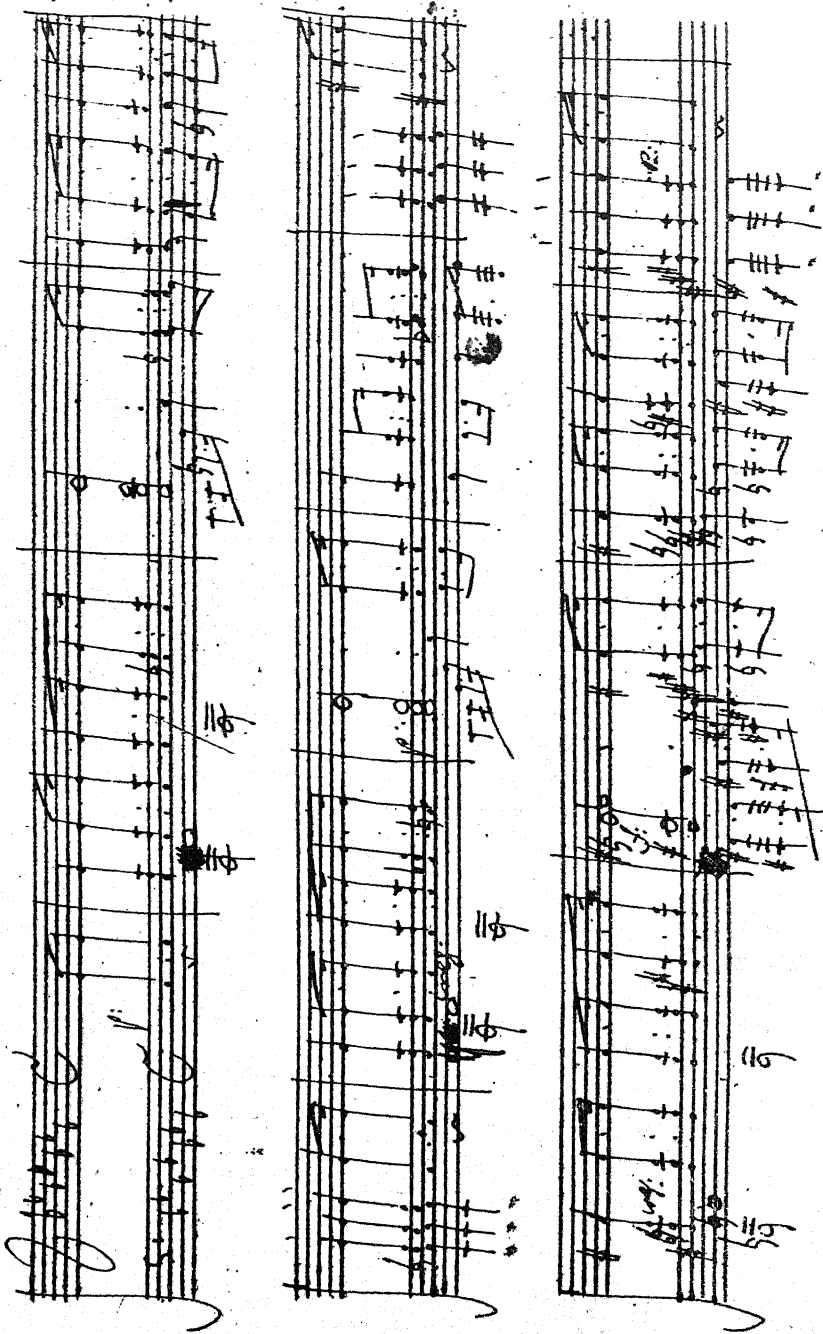


Abb. 80. L. v. Beethoven: Klaviersonate As-dur op. 26, Autograph. Beginn des Trauermarsches. Original im Besitz der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin.

sinn und Frivolität spricht aus den letzteren, sondern Lebensfreude, Daseinsgenuß, fein facettiert, geschliffen, urmusikalisch, wie dies in der klassischen Wiener Musik in edelster Klärung zum Ausdruck gelangt war.

Der Glaube an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur, an das kontinuierliche Streben nach Vollkommenheit, fand in den führenden Geistern dieser Zeit Apostel. Daneben erfüllte Lebensfreude die beiden großen deutschen Klassiker der Dichtkunst, Hoffnungsfreudigkeit für die Zukunft der Menschheit beseelte Herder. Die Emanzipation des Individuums, wie sie sich seit der Renaissance (auch in der Musik) emporrang, suchte durchzudringen . . . Haydn, Mozart und Beethoven wollten in der Kunst ihre eigenen Gesetzgeber sein, wie wir ihren klaren, unumwundenen Aussprüchen entnehmen — wohlgemerkt: „Gesetzgeber“, nicht unbeschränkte Ungeboundenheit, sondern organische Fortführung und Festlegung der übernommenen Normen gemäß ihrer Verwendung und Fortführung in ihrem Schaffen. Denn sie standen alle unter der Lehre des Wiener Erzmusikers Johann Josef Fux und seines „Gradus ad Parnassum“ von 1725, dessen Normen Grundpfeiler des Lehrgebäudes des 18. Jahrhunderts waren. Und wenn sie es anders machten, als dort vorgeschrieben war, so erwogen sie genau das Maß der Freiheit, innerhalb der sie sich bewegten. Auch Beethoven war sich genau bewußt, wie weit er von ihr in der Kunst Gebrauch machen konnte — nicht fessel- und regellos, sondern konstitutiv — konstruktiv geordnet, bei gewissenhaftester Wahrung der Proportionalität in Formgebung und Anwendung der Mittel. Allein Regel und Ordnung konnten in der klassischen Kunst nicht vom Verstand vorgeschrieben werden, wie es den Prinzipien des Rationalismus entsprochen hätte. Diese rationalistische Bewegung war in der Musik eigentlich schon überwunden, als Haydn und Mozart an ihr Lebenswerk gingen. Die Wiener Meister, bei denen nebst den übernommenen Formen und Regeln der Satzführung die frei schaffende Phantasie, gleichsam die Improvisation der Ausgangspunkt ihres Schaffens war, vermochten eine ebenbürtige Vereinigung von Phantasie und Verstand zu erzielen, die eine der wichtigsten grundlegendsten Voraussetzungen der Vollendung ist. Dies ersieht man besonders aus den Skizzen Beethovens, während von den Entwürfen der andern uns fast gar nichts erhalten blieb, sei es, daß sie verlorengingen, sei es, daß sie überhaupt nicht, oder nur ausnahmsweise zu Papier gebracht wurden, wie wir dies von Mozart genau wissen. Um den Rationalismus kümmerten sich die großen Musiker der Zeit nicht weiter — es waren wohl kleinere Geister, die sich daran klammerten. Desto mehr waren die ersteren erfüllt von anderen treibenden Mächten der Zeit: der Humanität und dem von Dichtern und Denkern vertretenen Optimismus, der erst bei Feuerbach seinen philosophischen Ausbau finden sollte. Dieser Optimismus war ein Teil der allgemeinen psychischen und geistigen Strömungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und fand den natürlichsten künstlerischen Widerhall in der Wiener Musik. Sowie sich im frühen Mittelalter die Frömmigkeit und ihr künstlerischer Ausdruck trotz aller separatistischen Bestrebungen in den christianisierten Ländern und Einzelgebieten allmählich auf Rom konzentrierten und trotz aller Widersacher und Gegenbewegungen dort ihren Konzentrationspunkt gewannen, wie sich dies in der Liturgie und ihrer tonkünstlerischen Umkleidung im *Cantus romanus* zeigte — wenngleich wahrscheinlich keiner der Päpste selbst künstlerisch schaffend war und man von keinem gebürtigen Römer weiß, der produktiv eingegriffen hätte — so strömte in der Periode der klassischen Wiener Kunst der natürliche Zug von allen Zeiten in diese Musikmetropole. Gerade der Optimismus der Wiener Gesellschaft

— teils wahr, echt und tief, teils durch eine gewisse äußere Gemütlichkeit begünstigt — war vielleicht die sozial und psychisch wichtigste Voraussetzung für die Entfaltung der klassischen Schule in Wien. Allerdings kamen Qualitäten des Wiener Kunstlebens hinzu, von denen besonders erwähnenswert sind „Feuer und Begeisterung“, wie ein englischer Musikhistoriker 1792 sagt, ferner „Feinheit, Sicherheit des Urteils, vielseitige Empfänglichkeit“, wie Cherubini sagt. Vor allem eine Musikseligkeit, die alle Kreise erfüllte. Praktisch war besonders die Ausübung der Kammermusik nicht bloß von Berufsmusikern, sondern gerade in Kreisen der Musikfreunde von klärender Wirkungskraft: auch in einfachen Bürgerhäusern wurde sie gepflegt neben den ständigen Quartettvereinigungen in Palästen der Aristokraten, in denen auch ganze Orchester aus Berufsmusikern und Angestellten gebildet wurden, welche letztere in ihrer Hauptstellung Bedienstete waren. Die Sparsamkeit im Hofhalt der Kaiserin Maria Theresia — die wie ihr Vater und ihr Sohn musikalisch hochausgebildet war — hatte die Einschränkung des Hofmusikerstatus zur Folge. Das tiefe Interesse und Verständnis Kaiser Joseph II., seine Begründung des „Hof- und Nationaltheaters“, seine Förderung des „Nationalsingspiels“ wirkten auf das ganze musikalische Leben und Mozart mochte sich auch aus Anhänglichkeit an die Person des Kaisers nicht zu weit und nicht zu lange aus den Ringmauern der Musikstadt entfernen. Haydn, der echte Angehörige des Ancien régime, mit seiner Obödienz gegenüber der fürstlichen Familie der Esterhazy, der seine Brotherren entstammten, war gleichsam nur in einem Kunstvorort Wiens tätig, bis er seinen Wohnsitz ganz nach Wien verlegte. Der „Papa Haydn“ war in patriarchalischen Anschauungen aufgewachsen, denen er bis zu seinem Tode anhing. In der Kunst, besonders in der Instrumentalmusik wie im Oratorium, ging er seine Wege, immer in Kohärenz mit dem Überkommenen. Er konnte dem Alter nach gleichsam als Vater gegenüber Mozart und fast als Großvater gegenüber Beethoven angesehen werden. Künstlerisch war Haydn von noch größerer Bedeutung für den Jüngling Mozart, als dessen leiblicher Vater, und ebenso für den heranreifenden Beethoven als dessen Musikerahnen. Allein die Bezeichnung Haydns als „Vater der klassischen Instrumentalmusik“ ist, wie alle solche Titulaturen, unhaltbar, weil historisch nicht berechtigt. Die geistige Vaterschaft verteilt sich auf eine weitreichende Gemeinschaft. Die Heroen der Wiener Schule sind wie die Glieder einer Familie zusammengehörig, die Kunstgemeinschaft ist noch stärker als Blutsverwandtschaft, denn sie beruht wie auf den gleichen Stilprinzipien ihrer Produktion, so auf den gemeinsamen Grundanschauungen, die durch die Geistes- und Gemütsbewegungen ihrer Zeit, wie sie oben charakterisiert wurden, gebildet waren. Und dabei spiegelt sich in ihren Individualitäten der fortschreitende, vorrückende Zeitgeist auch künstlerisch wieder. Sie sind im Zeitalter der Aufklärung aufgewachsen und hielten zeitlebens an ihrer Durchführung fest. Von Haydn geht über Mozart zu Beethoven eine sich steigernde Linie des Freiheitsdranges, bis dieser im letzteren auch künstlerisch, im musikalischen Ausdruck zur vollsten Entfaltung gelangt. Allen gemein ist jener Zug der Humanität, des Optimismus, des Glaubens an die Güte der menschlichen Natur. Der Selbstloseste, an sich fast gar nicht Denkende unter ihnen ist Mozart. Haydn zurückhaltend, nie sich ganz mitteilend und doch immer wahr, Mozart offen bis zur Selbstentäußerung, Beethoven bis zur Rücksichtslosigkeit. Zu kämpfen hatten sie alle — um ihre ökonomische und künstlerische Existenz — das ist Menschen- und Künstlerlos. Haydn brachte es mit 29 Jahren zu einer gesicherten Existenz, Mozart hing immer gleichsam in der Luft, Beethoven rang bis an sein Ende um Unabhängigkeit. Alle drei sahen in der Ehe die

vollwertigste Erfüllung der Menschenliebe. Haydn war unvorsichtig in der Wahl, Mozarts Ehe war getrübt durch die Existenzsorgen, Beethoven mußte sich mit der Unsterblichkeit seiner Geliebten (Briefe an die „unsterbliche Geliebte“) begnügen, ohne die ihm Angelobte als Frau heimführen zu können. Ein Jahr vorher hatte er hingebungsvollste Gattenliebe in seinem „Fidelio“ besungen. Allen gemein ist ferner die religiöse Hingabe. Sie sind alle im katholischen Glauben erzogen, in Städten mit Bischofsitzen — Rheinland und Donauland waren sowohl darin wie in mannigfacher anderer Beziehung analog, im Kulturleben und im Charakter vielfach identisch. Vater Rhein und Mutter Donau könnten als in bestem Einvernehmen zueinander stehend angesehen werden. Haydn und Mozart hingen zeitlebens trotz ihrer Zugehörigkeit zur Freimaurerschaft (der damals Prälaten und Domherren angehörten) der dogmatischen Gläubigkeit an. Es geht förmlich auch da ein aufsteigend befreiender Zug von Haydn durch Mozart zu Beethoven und Schubert, der sogar im „Credo“ in einzelnen seiner Messen das Glaubensbekenntnis „et in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ fortließ. Haydn und Mozart waren gerade durch ihr Freimaurertum zu tieferer religiöser Erfassung vorgedrungen. Die Kirchenmusik Haydns, dessen „Herz vor Freude hüpfte, wenn er an Gott denkt“, und gar, wenn er seine religiöse Pflicht als Musiker erfüllt — ist der verklärteste Ausdruck süddeutscher, richtiger österreichischer Gottesfreudigkeit, mit tiefstem Dankgefühl, innigem Gebet und einer Beimischung von Kirchweihstimmung. Haydn und Mozart hätten den gleichen Ausspruch tun können, wie Beethoven sich äußerte: Religion und Generalbaß sind abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter nachdenken soll. Aber alle drei legten sich die Generalbaßregeln in ihrer Weise zurecht, in freier, schöpferischer Betätigung — so ähnlich war es der Fall mit der Konfession. Die Messen, die Mozart im Dienst des Salzburger Kirchenfürsten schrieb, entbehren sowohl wegen der noch nicht völligen Reife, als gerade besonders wegen der Vorschriften und gebotenen Rücksichten auf äußerlichen Glanz und Prunk des erzbischöflichen Hofes einer religiösen Innigkeit, wie er sie dann in den letzten Jahren, losgelöst vom Kirchendienst, erreichte. Seine Auffassung über Leben und Tod in ihrem Wechselverhältnis hatte sich gerade durch die Einflüsse der freimaurerischen Gedanken und Strebungen vertieft und geklärt. Beethovens „Freigeistertum“, wie es durch die Tendenzen der französischen Revolution herangebildet und eigentlich nur nach außen projiziert war, hatte vorerst keine Wirkung auf seine Kunstbetätigung. Sein 1800 vollendetes Oratorium „Christus am Ölberg“ blieb in äußerlicher Verwertung der üblichen Formen stecken, und nur die wenigen instrumentalen Stellen zeigen seine Eigenart als Instrumentalkomponist. Auch er drang erst allmählich, und zwar mehr auf künstlerischem als religiösem Weg zur Vollendung seiner kirchenmusikalischen Produktion vor, nach seiner C-Dur-Messe von 1807 auf weitem Wege und mit vielen Mühen (1818—23) zur Missa solemnis. Sie steht abseits von der Heerstraßen der Kirchenmusik seiner Zeit. Sie ist ein Werk sui generis, das einzelne Glaubenssätze betend nachspricht und sich im Gebet und in der Hingabe an Gott über alles erhebt, was Konfession und Liturgie erheischt — wie es oben von der Religion im Sinne Schillers gesagt wurde. Wie in jeder echten Kunst bildet auch bei den Wiener Klassikern das rein Menschliche Ausgang des Schaffens. Und „die Kunst vertritt“, wie Beethoven sagt, „allema! die Gottheit, und das menschliche Verhältnis zu ihr ist die Religion“. Diesem Ausspruch sowie seiner Auffassung der Kunst „als Vermittlung des Göttlichen“ hätten sich Haydn wie Mozart anschließen mögen. Haydn beginnt seine Werke handschriftlich mit der Aufschrift „In Nomine

Domini“ („Im Namen des Herrn“) und endet sie mit „Laus Deo“ („Lob sei Gott“; auch mit dem Zusatz „et Beatae Virgini Mariae et omnibus Sanctis“). Dies zeigt, daß er, wie ältere Meister, den göttlichen Funken als zeugendes, entfachendes Moment ansieht. Und dieser Überzeugung waren, wenn sie es auch nicht in dieser Form hinschrieben, auch Mozart und Beethoven. Letzterer sah es als Höchstes an, „sich der Gottheit mehr als den Menschen zu nähern und von hieraus (d. i. seiner Kunst) die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht zu verbreiten.“

Die Wiener Meister vertraten nicht „Weltanschauungen“, aber mit Beethoven hielten sie „die Musik als eine höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie.“ Um letztere kümmerten sie sich eigentlich nicht. Sie offenbarten in ihren Werken eine Welt der Stimmungen und Strebungen und den Vollgehalt menschlicher Regungen — in künstlerischer Erklärung. Deshalb sind gegenüber den Grundvesten ihrer Anschauungen und Charaktereigenschaften die Detailzüge des einzelnen nicht von ausschlaggebender Bedeutung. Aber immerhin machen sie sich gerade bei den charakteristischen Momenten des Personalstiles der einzelnen bemerkbar, natürlich neben der individuellen Anlage, die da im Vordergrund steht. Dieses Eigengenie ist mit den Personalcharakterzügen untrennbar verbunden, und beides verschärft das künstlerische Eigenprofil gegenüber den Gemeinziügen der Schule. Als drittes hauptbestimmendes Moment macht sich die zeitliche Folge der Entstehung der Kunstwerke geltend. All das läßt sich klar in der Wiener Schule beobachten. Wie sich der menschliche und der künstlerische Charakter deckten, ersieht man besonders aus jenen Werken, die die Exponenten eines Personalstilwandels sind. In Haydns Jugend die Sucht, Experimente aller Art zu machen; er ist der eifrigste Chercheur der Schule und wird in dem stillen Winkel, in dem er schafft, nicht irre gemacht an sich selbst, nicht durch kritische Stimmen. Er geht nach den kindlichen Streichen seiner Knabenzeit wie ein stetig steigender Höhenwanderer seinen Weg. Mozart, der Weltreisende, vermag sich mit seiner unvergleichlichen Anpassungsfähigkeit überall anzuschmiegen. Beide, sowie Beethoven, arbeiten in der Jugend nach Modellen — wie's Brauch der Schule. Jeder in kontinuierlicher Entfaltung seiner Eigenart, die am stärksten sich bei Beethoven bemerkbar macht, als er volle Selbständigkeit errungen hat. Diese wurde auch durch die Vollkommenheit der Faktur, Textur der von ihm übernommenen Werke seiner beiden großen Vorgänger begünstigt, sowie durch eine Grundeigenschaft, die ihren Charakteren gemein ist: Alle drei, sowie Schubert, freuen sich ihres Lebens und Schaffens. Dies ist bei Haydn und Mozart allgemein anerkannt, bei Beethoven bestritten; bei Schubert ist diese Wiener Lebensfreude mit romantischer Melancholie untermischt. Er ist der einzige, der sentimentale Kunstwerke im Sinne der Schillerschen Einteilung der Dichtung (in Naive und Sentimentale) schafft. Beethoven hat, ebenso wie Haydn und Mozart, Freude am Dasein und höchste Befriedigung im Schaffen. Diese beglückt ihn beim Ringen nach Vervollkommenung und ebenbürtiger Durchsetzung seines Kunstwillens. „Abgesehen von den Stunden tiefster Niedergeschlagenheit war Beethoven“ — so sagt auch Thayer, der als erster volle Wahrheit in die Lebensschilderung dieses Meisters brachte — „durchaus nicht der melancholische und düstere Charakter, für den man ihn gewöhnlich hält. Im Gegenteil: ein Mann von heiterem, lebhaftem Temperament, Liebhaber von Scherzen, hartnäckigem, wenn auch nicht immer glücklichem Aufsuchen von Wortspielen, großer Freund von Witz und Humor“ (II, 81). Er war auch kein Kostverächter. Nur hatte er noch mehr innere und äußere Widerstände zu besiegen,

viel stärkere physische und psychische Hemmungen als Haydn und Mozart. Der Grund lag teilweise in seiner Naturanlage, der körperlichen und seelischen, teilweise in seiner Erziehung, richtiger im Mangel einer solchen. Beethoven mußte diesen durch Selbstzucht ersetzen. Mozart war von seiner Geburt an gezügelt von seinem Vater und der Regelung in seiner Familie. Letzteres war auch bei Haydn der Fall. Bei Mozart ein pädagogisch-didaktisch geübter sorgfältiger Erzieher, bei Haydn ein patriarchalisch ehrbarer Gewerbsmann — beide in heiliger Familientradition. Dagegen bei Beethoven Willkürakte eines Alkoholikers. Und doch hing er gerade so an seiner Familie wie Haydn und Mozart, verehrte seine Mutter, hielt das Andenken seines Großvaters in hohen Ehren, sorgte für seine Brüder und brachte als Vormund für seinen Neffen, eigentlich mehr aus Schwäche als aus Einsicht, Opfer, die sogar jahrelange Unterbrechung seiner Produktion zur Folge hatten. Allerdings trat dabei sein starrer Eigensinn, gepaart mit Ausbrüchen momentanen Zornes und überhitzter Laune hervor. Diese psychischen Hemmungen waren teilweise hervorgerufen durch physische Leiden, so besonders durch ein für einen Musiker doppelt und vielfach hartes Geschick: der Ertäubung, die, seit etwa dem 27. Lebensjahre einsetzend, fast bis zur völligen Taubheit führte. In solch verzweifelter Stimmung schrieb er 1802 sein „Heiligenstädter Testament“ — das erhebenste Dokument eines erhabenen Charakters, in dem die Grundgüte, der gute Glaube an die ursprüngliche Güte der menschlichen Natur, das leitende Motiv sind. Und darin begegnet er sich wieder mit den andern großen Wiener Kunstgenossen. Seine Leiden verstärkten seine Gereiztheit, Empfindlichkeit und konnten seinen Eigensinn nicht brechen. So stark wie sein Ringen, seine Kraft, sich vom Schicksal nicht beugen zu lassen, vielmehr „dem Schicksal in den Rachen zu greifen“, so eigenwillig und eigensinnig sein Vorgehen, auch in dem obstinaten Wiederholen von Satzfiguren — ein Vorgang, der manchen zartsaitigen Künstler seiner Zeit, wie Ludwig Spohr, abstieß. Aber Beethoven behielt Recht, er, der sich beim Komponieren nicht so sehr um gewisse Rücksichten auf Ausführbarkeit von Stimme und Instrument kümmerte, sondern nur Gedanken und Stimmungen zu ebenbürtigem Ausdruck bringen wollte. Allein er hielt sich trotz der Geltendmachung seiner Persönlichkeit innerhalb der Schranken der Tradition, die als die echt und groß klassische erkannt und bezeichnet wurde und wird. Daß dieser Gehördefekt sein Schaffen beeinflusst und destruktiv gewirkt habe, ist eine Übertreibung. Beethovens inneres Gehör konnte diese Störung geradeso überwinden, wie sein unbeugsamer Wille die sonstigen Hemmnisse. Trotzdem ist die bildnerische Darstellung Beethovens durch Max Klinger outriert. Jeder Künstler hat Schaffenskämpfe und ringt nach Durchsetzung und ebenmäßiger Ausführung seiner Absichten. Daß dies bei Beethoven besonders stark hervortritt, ist zweifellos. Allein die ganze Persönlichkeit nur unter diesem Gesichtswinkel des Ringkämpfers zu fassen ist Überspannung bildnerischer Erfassung und erweckt falsche Vorstellungen. Ökonomisch hatte Mozart viel mehr und bitterer zu kämpfen und zu leiden und auch Schubert. Beethoven war der einzige unter ihnen, der seine Unabhängigkeit zu wahren vermochte, ohne Anstellung sein Leben fristen konnte — beenzt genug. Haydn war Fürstendiener in sicherer Stellung. Tiefster Jammer ergreift den historischen Betrachter und krampft ihm das Herz zusammen, wenn er die Enge der Verhältnisse wahrnimmt, in denen der „heitere Lebenskünstler“ Mozart lebte, den ein Bildhauer gleichsam als eine Art Tanzmeister hinstellte. Fürwahr, das Gegenbild des Bildhauers Edmund Hellmer im Vestibül des Mozarteums in Salzburg macht das wett, was andere und auch Schriftsteller in

der Lebensdarstellung Mozarts verbrochen haben: Da steht er als Apollo Musagetes, mit dem Rokokozüpfchen, und auch dieses Attribut hat seine Berechtigung, wie wir sehen werden, Haydn und Mozart trugen zeitlebens die Perücke, die auch Händel und Bach am Kopfe saß, Beethovens wilder freier Haarwuchs ist das Symbol der sozialen Umstellung, wie sie sich innerhalb der zeitlichen Grenzen der Wiener klassischen Schule vollzog. Auch künstlerisch hat dies ein Widerspiel: Haydn und Mozart ordnen sich ein, Beethoven ordnet sich über. Und trotz der Einordnung hatte das Genie Mozarts Widersacher, besonders in der italienischen Hofmusikpartei, die sich für gefährdet betrachtete. Auch heute verstummt nicht der Verdacht des gewaltsamen Todes des Meisters, und nach dem Urteil eines angesehenen Pharmakologen weisen die Symptome seiner letzten Krankheit auf eine chronische Arsenvergiftung, wie sie besonders in Italien nicht selten ausgeübt worden ist. Die musikantischen Widersacher mochten sich mit dem Gedanken zufrieden geben, daß Mozart in einem Armeleutgrab, in einem Gemeinschaftsgrab bestattet wurde und daß seine Grabstätte nicht mehr eruierbar war. Die Nachwelt hat die Wiedererstehung seiner Muse in verschiedenen Epochen gefeiert und kann in Bewunderung und Würdigung der Leistungen der Wiener Klassiker davon absehen, daß Mozart, Beethoven und Schubert in gewisser Beziehung Märtyrer ihrer Kunst waren. Als Menschen waren sie nebst Haydn die Repräsentanten edelster, hilfreicher Güte, als Künstler Verkünder des vornehmsten, geklärtesten Optimismus.

Ihr künstlerisches Bestreben war geleitet von einer Dreieinigkeit, die Tolstoi als Grundforderung echter, wahrer Kunst aufstellt: Einfachheit, Klarheit, Bündigkeit. Ihre Kunst steht auf dem Boden der Volksmusik, die, wie wir sahen, in Innerösterreich und im Rheinland gleiche Grundqualitäten hatte. Dies erkennt man schon aus der rhythmischen Behandlung im kleinen und großen. Die Zwei-, Vier-, Sechs-, Acht-, Zwölf-, Sechzehn- und Zweiunddreißigteiligkeit ist allen Formen der Wiener Schule gemein. Die Abweichungen sind Modifikationen, und Beethoven ist gewissenhaft genug, gelegentlich solche Ausnahmen ausdrücklich zu bezeichnen: „*Ritmo di tre battute*“ (dreitaktige Gliederung). Die Großformen konzentrieren sich um den Sonatensatz, der wie ein Transparent überall durchleuchtet, alles durchdringt, im Zyklus den 1. Satz ganz beherrscht (erste Sätze ohne Sonatenform sind als atypische zu bezeichnen), auch im langsamen Satz (der typisch dreiteilig ist), sowie im letzten Satz (der typisch die Rondoform hat) durchdringt, neue Bildungen hervorruft. Im Sonatensatz ist regulär eine so übersichtliche Proportionalität, daß das mathematische Verhältnis des „Goldenen Schnittes“ sich bemerkbar macht: der kleinere (1. Teil) verhält sich zum größeren (2. Teil), wie dieser zum Ganzen. Die Grundzüge der Sonatensatzform findet man auch dort, wo man sie nicht vermuten würde, wie im Adagio (1.) Satze der Mondscheinsonate. So ist jedes Kunstwerk eigenartig gestaltet und behandelt — eine Individualität, alle zusammen bilden eine Gemeinde. Immer mehr vervollkommenet sich die Geartung aus bescheidenen Anfängen zu stetig wachsenden Dimensionen. Nicht in diesen liegt der höhere Wert, sondern in der Steigerung des Gehaltes und in der Vervollkommenung der Mittel, die nie Selbstzweck sind, sondern nur im Dienste des seelischen, poetischen Gehaltes stehen. Die Künstler benützen Improvisation und Modeproduktion, um zur Erfüllung höherer Aufgaben vorzudringen. Die Liedvariation wird aus dem Niveau der Marktware, wie sie Tausende geläufiger Hände am Klavier dem unterhaltungssüchtigen Publikum vorspielen, zu Offenbarungen seelischer Wandlungen einer Grundstimmung erhoben und im Zyklus so gegliedert, daß eine Analogie mit

dem Sonatenzyklus hergestellt wird: mit einem Adagio und einem Finale. Ganze Serien von Variationen werden innerhalb einer Variationenreihe zu zyklischen Gebilden vereint, die einen seelischen Verlauf widerspiegeln. Konstruktiv ist diese Variationenarbeit von größter Wichtigkeit, denn aus ihr reift die thematische Behandlung der vollendeten Klassik. So wird aus einem galanten Modestück ein Baumittel, das zur Erfüllung ganzer Symphoniesätze verwendet wird, wie in Beethovens „Eroica“ und „Neunter“ (Schlußsätze). Jedes Mittel wird in möglichst einfacher Weise verwendet, wie rhythmisch, so tonal, harmonisch, koloristisch. Mozart verwendet, seinen romantischen Neigungen folgend, man kann sagen, als derjenige Klassiker, von dem aus die Romantik Hauptantriebe erhalten hat, drei- und fünfteilige Rhythmen nicht als Irregularitäten, sondern als Uerzeugnisse, ebenso in der Melodik chromatische Intervalle, während bei Haydn und Beethoven die Diatonik fast allein herrschend ist; jedoch ist dies regulär auch bei Mozart der Fall. Die Themen sind schlicht und eindringlich, die Melodik ist klar und überzeugend, tiefste und höchste Emanzipation menschlichen Geistes und Gemütes besonders in Adagios, hinreißend heiter in Schlußsätzen, ernst und gedankentief in ersten Hauptsätzen. Diese letzteren Eigenschaften dringen auch in Menuettsätze, wie den der G-Moll-Symphonie von Mozart, ein. Der Tanz des Lebens wird vergeistigt und verklärt. Die Tänze, die von den Klassikern für den Zweckgebrauch geschrieben sind, für Redouten und Hoffeste, stehen wohl auf der untersten Stufe ihrer Leistungen, diese ist aber an sich schon auf ein solches Niveau gehoben, daß es möglich war, einzelne dieser Tanzstücke zu Gebilden höherer und höchster Art zu verarbeiten, wie z. B. einen Kontertanz von Beethoven, der im Finale der Ballettmusik zu den „Geschöpfen des Prometheus“ (1802) als Finale, ferner als Thema der Klaviervariationen op. 35, und sogar in gleicher Art im Schlußsatz der „Eroica“ verwendet wird. Dabei haben Tanzstücke der Klassiker manchmal eine äußerlich reichere Koloristik, als sie bei „großen“ Werken verwendet zu werden pflegte.

Das Streichorchester mit den vier paarweise verwendeten Holzbläsern (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott), den 2 Hörnern, den 2 Trompeten und Pauken ist das Um und Auf der Instrumentation. Selten eine Vermehrung der Hörner auf drei und vier, eine Herübernahme der Posaunen aus der Kirchenmusik, ein hohes (Pikkolo) oder ein tiefes Holzblasinstrument (Kontrafagott). Mozart hat auch da romantische Neigungen mit seinen ausnahmsweise verwendeten Bassethörnern, Harmonika, Schlaginstrumenten bis auf Rute, und Haydn macht Versuche als jugendlicher Chercheur (für das Saiteninstrument Bariton schrieb er im Dienste seines Brotherrn). Schubert tritt schon in einem Jugendwerk als romantischer Kolorist auf: 1813 in seiner „Kleinen Trauermusik“ Es-Moll mit je 2 Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Posaunen und einem Kontrafagott. Dabei sind die Instrumente in ihrem natürlichen Umfang und in ihren regulären Lagen verwendet, keine Ausnutzung irregulärer Lagen wie der tiefen Töne der Flöten und Klarinetten. Die Transpositionsinstrumente werden nur im Zusammenhang mit den Tonarten gewählt, nicht hinauf und hinab getrieben. Welch bescheidenes Maß bei der Wahl dieser Tonarten, regulär bis zu 4 Kreuz und 4 Be, eigentlich nur bis zu je zweien! Die Molltonarten, wie G-Moll bei Mozart, Cis-Moll bei Beethoven, mit einem gewissen Sondercharakter assoziiert, ohne bestimmte Symbolik. Die Wahl der Tonart ist natürlich begrenzt durch die Naturinstrumente der Blechbläser und eigentlich unbegrenzt nur beim Klavier mit seiner temperierten Stimmung. Aber auch da gehen die Klassiker über die angegebenen Tonarten nicht hinaus und müssen sich obendrein mit der Klangarmut der da-

maligen Instrumente begnügen. Was würden sie zum Vortrag auf modernen Konzertflügeln sagen? Der Tonumfang war so begrenzt (regulär 5 Oktaven F_1 — f^3 , in den zwanziger Jahren ausnahmsweise bis 6 Oktaven ergänzt), daß sie auf Oktavenverdoppelungen vielfach verzichten, den Umkreis der Ausdehnung beschränken und die unbedeutende Erweiterung förmlich erkämpfen mußten. Wie ärmlich, fast zimperlich kommen uns heute die Flügel von Stein oder Broadwood vor. Der stärkere Klang des von diesen und andern Firmen erzeugten Hammerklaviers bestimmte die Meister, von den älteren Clavichorden und Clavicimbeln abzusehen — auch hatte es gegenüber den letzteren den Vorteil größerer Modifizierbarkeit des Anschlages, während bei Clavichorden dieser Vorteil durch die Schwäche des Klanges verloren ging. Und trotzdem steht das Klavier fast im Mittelpunkt der instrumentalen Betätigung der Klassiker. Es war jedenfalls der Ausgangspunkt ihrer Versuche und diente zur Einstimmung in die Kompositionsarbeit, wie ihre Klavierfantasien und Variationen zeigen. Beethovens Klaviersonaten sind die Pioniere, die Aufklärpatrouillen seiner jeweilig wechselnden Schreibweisen, die Wegbereiter der kommenden Werke für Kammer- und Symphoniemusik — weniger bei Mozart und noch weniger bei Haydn. Diese Aufgabe übernahm bei dem letzteren mehr eine Gruppe, die mit als eine der Überleitungen von der altklassischen zur Wiener klassischen Instrumentalmusik angesehen werden kann: das Divertimento.

Solche „Ergötzlichkeiten“ erfreuten sich in Wien einer allgemeinen Pflege und Beliebtheit, bei groß und klein, bei hoch und nieder, bei Tag (ad diem) und Nacht (ad noctem) (Serenaden, Notturven), im Saal und Zimmer, in geschlossenen Räumen und im Freien (Kassationen). In Salzburg als „Finalmusik“ bei Festlichkeiten. Als Nachtmusik auch mit Gesang, der dann in der Gesamtgruppe der „Divertimenti“ abgestoßen wurde und somit ganz den Instrumenten überantwortet wurde, Bläsern (besonders den feiner gearteten) und Streichern, auch gezupften Saiteninstrumenten (Mandolinen u. a.), meist zu drei, vier, auch fünf, sechs und acht vereint; in besonders beliebten Achterzusammenstellungen bei Festen aller Art in Bürger- und Adelshäusern. Diese Gattung ist aber nicht, wie erst letzthin behauptet wurde, als ausschließliche Kammermusik anzusehen, sondern als Mittelfeld von Kammer-, Saal-, Pleinairmusik, also mit einfacher oder stärkerer, mehrfacher Besetzung. Schon vor Haydn und Mozart mischten die Musiker hier leichte, flotte Weisen (wie im einleitenden Marsch) mit tieferen Gemütsönen in den langsamen Sätzen. Manchmal steckt der beste Teil der österreichischen Musikantenseele in diesen Divertimenti. Sie waren ein Versuchsfeld für die Wiener Meister sowohl in koloristischer wie in formaler und thematischer Beziehung. Hier wurden auch die Versuche der Vereinigung eigentlich polyphoner, imitatorischer Arbeit mit homophoner Führung zu einer neuen Schreibart gemacht (die wir kennenlernen werden), so besonders in Menuetten und ihren Alternativsätzen. Hier vollzieht sich auch langsam die Scheidung der solistisch besetzten von der Orchestermusik, wobei auch noch heute die Wahl der Besetzung bei einzelnen Werken dieser Art nicht fix bestimmbar ist. Divertimenti der klassischen Frühzeit sind bald als „Quartetto“, bald als „Symphonia“ bezeichnet. Je weiter die Klassiker vorrücken, desto mehr nähern sich diese Divertimenti den ausgeführteren Zyklen in Form und Ausführung. Allein immer noch ist eine gewisse Scheidegrenze eingehalten: 1800 ist das Jahr der definitiven Trennung in Beethovens Quartetten op. 18 und dem Septett op. 20, der Trennung und des Niederganges des Divertimento. Beethoven wandte sich ganz ab; es genügte nicht seinen intensivierten Absichten, die er nur im reinen Streichquartett durchführen

konnte — er haßte später sein eigenes Kind, das Septett, das wegen seiner Eingänglichkeit dem Einleben seiner gereiften und tieferen Werke dieser Art hinderlich war oder, richtiger gesagt, ihm hinderlich schien. Wenn äußerlich die numerische Zusammenstellung der Sätze der letzten Quartette Beethovens nun Ähnlichkeit mit den *Divertimenti* hat, so besteht innerlich gar kein Zusammenhang, denn bei den *Divertimenti* gilt das Lösungswort der Abwechslung (*Variatio delectat*), bei den Quartetten der inneren tondichterischen Zusammengehörigkeit, des Ablaufes eines einheitlichen seelischen Prozesses. „*Alla danza tedesca*“ und „*Cavatine*“ im B-Dur-Quartett op. 130, „*Canzone*“ und „*Alla marcia*“ im A-Moll-Quartett op. 132 sind Bestandteile des psychischen Verlaufes, der sich aus dem Werke offenbart.

Diesen Weg hat die ganze Instrumentalmusik der Wiener Klassiker eingeschlagen, diese tondichterische Höhe erreicht. Die programmatische Neigung Haydns und Beethovens in Ausnahmefällen ändert nicht das Grundprinzip der Wiener klassischen Schule, in der Instrumentalmusik das spezifisch Musikalische in der Konstruktion als haupt- und wesensbestimmend anzusehen und die ganze Arbeit auf eine Reihung, Ordnung des musikalischen Gedankenganges einzustellen und die dichterischen Assoziationen der freien Einsicht zuzumessen. Mozart hat nur in eingelegter instrumentaler Theaternmusik solche programmatische Seitensprünge gewagt (*Entreactes* in „*König Thamos*“, 1780). Im übrigen faßt er, sowie die andern Großmeister das Bild in der Instrumentalmusik nur als „*Seelengemälde*“. Auch Haydn und Mozart könnten, wie Beethoven, ihre Meisterwerke als „gedichtet“ bezeichnen, denn die Ouvertüre zur Namensfeier von 1814 unterscheidet sich in der tondichterischen Anlage gar nicht von den andern Instrumentalwerken, die nicht ausdrücklich als „gedichtet“ bezeichnet werden. Schon Haydn sah seine Symphonien und wohl auch seine Quartette als „*moralische Charaktere*“ an, d. i. als dichterische Personalitäten, welche auf dem festen Boden ethischer Grundanschauungen stehend, eine Eigenart offenbaren, die sich uns im Verlaufe des Werkes kundgibt, im Ablauf der musikalischen Geschehnisse und in Deckung mit begleitenden Assoziationen, die dem dichterischen Phantasieleben in Bindung an die reine Musik entnommen sind. Manchmal sind bestimmte dichterische Vorstellungen beim Produzieren und Aufnehmen maßgebend, und sie sind absolut bestimmend, wenn, wie dies ausnahmsweise bei Beethoven geschieht, die Instrumentalmusik mit Worten, d. h. mit Gesang verbunden wird, wie in der sogenannten Chorphantasie für Klavier, Orchester und Chor (op. 80, komponiert 1808), die als Vorstudie für den letzten Satz der Neunten und als Paradigma für alle nachfolgenden Werke dieser Art angesehen werden kann. Chorphantasie und Finalsatz sind äußerlich als Variationen angelegt. Sieht man näher zu, so sind im letzteren (was bisher gänzlich übersehen wurde) drei Konstruktionsmomente bestimmend: neben der Variationsbehandlung der Text (in sorgfältiger Auswahl und in Neugruppierung aus der Schillerschen Hymne „An die Freude“ nebst einigen selbsterfundenen Worten in der Einleitung) und der Sonatensatz. Diese drei hat Beethoven mit gewaltiger Hand, mit fast übermenschlicher Kraft zu einen vermocht. Als mitbestimmend für die Gestaltung sind Nebenumstände anzusehen, wie das Verhältnis von *Soli* und *Tutti*, aus dem Concerto, speziell dem Concerto grosso entnommen, ferner der Wechsel der Orchesterbehandlung und endlich Steigerungen und Beschleunigungen. Die Detailuntersuchung kann hier nicht gegeben werden¹⁾. Der Satz bedeutet eine Vertonung

¹⁾ Nur die Analogie mit dem Sonatensatz, seine Einarbeitung in den Bau oder, wenn man will, die Einarbeitung des Baues in ein Sonatensatzgebilde mit gleichzeitiger vollständiger Resorption der Rondoform durch den Sonaten-

der Hauptgefühlsgedanken der Religion, wie sie Schiller lehrt: Freude, Gottesfurcht und Nächstenliebe — alles in die musikalische Form gegossen, in die Sprache der Musik übertragen und assoziiert mit den aus der Schillerschen Hymne ausgewählten Strophen und Absätzen.

Die Grundstimmungen menschlichen Seelenlebens werden in den Werken der Wiener Klassiker in unendlichen Variationen zum Ausdruck gebracht. Dabei hat jeder gleichsam ein in die Kunst übertragenes Lebensmotto. Man könnte es in knappe Worte so fassen: bei Haydn: Ernst und Heiterkeit, bei Mozart: Leiden, Meiden, Freuden, bei Beethoven: Durch Kampf zum Sieg, zur Freiheit, zum Frieden (*per aspera ad astra*), bei Schubert: Schmerz, Sehnen, „Hamur“ (Wiener Dialektbezeichnung für Humor) — alles geeint durch erhabene Liebe, Hingebung, nicht im erotischen Sinne, wie es nachfolgenden Generationen vorbehalten war. Der Gebrauch, serienweise Instrumentalzyklen zu veröffentlichen, hat sich nicht etwa nur aus Verlagsgründen eingestellt, sondern die Komponisten schufen die Werke in Spiegelung ihrer wechselnden Stimmungen und schlossen eine Reihe von Kompositionen aneinander, die sich im Stimmungsausdruck gleichsam ergänzen. Dies kann man besonders klar bei Quartetten von Haydn, Mozart und Beethoven beobachten. Oder sie edieren die komplementären Werke getrennt nacheinander, wie es bei Quintetten von Mozart, bei Symphonien von allen dreien der Fall ist. Die im Sommer 1788 von Mozart innerhalb sechs Wochen (Ende Juni bis Anfang August) komponierten Symphonien in Es-Dur, G-Moll, C-Dur bilden gleichsam ein Triptychon, eine symphonische Trilogie; am Anfang und am Ende ein freudig bewegtes Lebensgefühl, zum Schluß konzentriert und gefaßt, in der Mitte das Leiden und Meiden mit inneren Kämpfen fast ins Dämonische greifend, auch das Menuett ergreifend, doch auch da liebevolle Seitenblicke wie im Trio des Menuetts. Trübungen stellen sich auch in der 1. und 3. ein, alles mit Anmut und Grazie. Eine Weltanschauung, richtiger eine Welterfüllung in Tönen, nicht philosophisch gedankenerfüllt, sondern auf dem reinsten Boden der Tonkunst, ein Grundgefühl edler Liebe und Hingebung, Äußerung der treibenden Motive des Daseins mit dem Streben nach Erfüllung — ernsteste Arbeitsleistung im Finale der C-Dur-Symphonie. Bei Beethoven kann man regulär eine paarweise Entstehung der Symphonien beobachten, nur die Eroica, die Pastorale und Neunte stehen gleichsam für sich, sonst paaren sich 1. und 2., 4. und 5, 7. und 8., indessen gehen innere Verbindungsfäden auch von der 3. und der 6. zu den umliegenden, von der 9. zu den vorangegangenen Symphonien. Und so stehen auch alle in den andern Kunstzweigen geschaffenen Werke in Wechselbeziehung zueinander. Dies ist bisher nicht in entsprechender Weise untersucht worden. Die hier aufgestellten Probleme harren geradeso der näheren Behandlung, wie die noch im folgenden aufgeworfenen. Alle Beleuchtungsversuche der Forschung müssen in der Wiener Klassik, wie gesagt, vom Fokus der Instrumentalmusik ausgehen. Am meisten bei Beethoven. Dieser Meister überträgt sogar die instrumentale Behandlungsart auf die vokale, während Haydn und Mozart die Forderungen der Vokalität strenge zu wahren suchen und die Vokalkompositionen gesangsmäßig behandeln. Bei Schubert, dem Liedersänger, ist diese Forderung, eben von den Bedingungen deutschen Liedgesanges ausgehend, gleicherweise erfüllt. Die Spezialuntersuchungen über Oper, Oratorium, Kirchen-

satz sei hier berührt: Nach der Einleitung 1. Gruppe D-Dur 220 Takte, 2. Gruppe B-Dur 100 Takte, Durchführung (Modulationen) 313 Takte, sodann Einstellung der Haupttonart als Emblem des Wiederholungsteiles mit der Doppelfuge und der Vereinigung der Texte „Freude, schöner Götterfunke“ und „Seid umschlungen, Millionen“ in den nachfolgenden Teilen (zusammen 286 Takte) und endlich die Coda (Stretta) mit 97 Takten. Der ganze Bau im Grundmaß des Goldenen Schnittes: $320 : 696 = 696 : 1016!$

musik, Lied und die kleineren Kunstarten, die in den betreffenden Abschnitten des Handbuchs angestellt sind (siehe Index), brauchen in diesem allgemeinen, das Wesen der Wiener klassischen Musik behandelnden Abschnitte, soweit sie nicht schon berührt wurden, nicht weiter verfolgt zu werden. Es genüge, hervorzuheben, daß neben der hohen Bedeutung der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker bei Mozart die Oper, bei Haydn das Oratorium, bei Schubert das Lied in gleiche Linie rückt. Und überall nehmen wir die Grundqualitäten wahr, wie sie hier allgemein gekennzeichnet sind: so vollzieht sich in der Oper Mozarts (alle Zweige umfassend) die Vereinigung von Ernst (seria) und Komik (buffa), das deutsche Singspiel gelangt zu einer ersten Höhe, die auch bei aller Eigenart der folgenden Etappen nicht überschritten wird. „Alles ist nach seiner Art“ — die jeweilig zur relativen Vollkommenheit gedeihenden Opernstile der Folgezeit gewinnen nicht dadurch an Wirkungskraft, wenn man ihnen von vornherein eine historische Überstellung einräumen, zuerkennen wollte. Das gleiche gilt von den zwei deutsch-englischen Oratorien von Josef Haydn, die selbst bei einer Vergleichsstellung mit den Werken Händels nichts an ihrer historischen Bedeutung verlieren — trotz der teilweise philiströsen, in das Biedermeiersche übergreifenden Eigenbehandlung der „Jahreszeiten“. Gerade die völlige zeitliche Einordnung der „Schöpfung“ in die Kunstanschauung und Kunstbehandlung der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts gewährt dem Werke eine vereinheitlichende Insichgeschlossenheit. Wenn Beethoven sich darauf beschränkte, Eine Oper zu schreiben — trotz alles Suchens und Zurechtlegens anderer Stoffe und Texte (auch der für ihn ganz unpassenden romantischen „Melusine“, von Grillparzer vorgeschlagen, in Mißverkennen der höchstpersönlichen Eigenart des Tonmeisters) und trotz der auch mehr aus äußeren Gründen (selbst in der letzten Periode) hervortretenden Absicht, Oratorien zu komponieren — so ist dies aus dem Wesen seiner Kunst zu erklären, wie Beethoven selbst nach der Komposition der „Leonore“ ausrief: „Nun zurück zu MEINER Weise“!

In allen Kunstgattungen, wie sie die Wiener Meister pflegten, tritt ein Grundstil hervor, der bei allen mannigfachen Modifikationen auf dem Wege der Vervollkommnung und bei der Verwendung und Anpassung in den von ihnen gepflegten Kunstzweigen klar und deutlich hervortritt und hier in seinen Grundzügen als Ergänzung zu den oben erwähnten stilistischen Kriterien der Schule noch kurz beleuchtet werden soll.

Jede Stilperiode der Mehrstimmigkeit hat ihre eigenartige Führung der einzelnen Stimmen in ihrem Wechselverhältnis zueinander. Innerhalb der Stilperioden scheiden sich diesbezüglich Schulen und Meister bei all ihrer Zusammengehörigkeit. So unterscheidet sich auch die Wiener klassische Schule durch ihre mehrstimmige Setzweise. Nicht als ob sie nicht Analogien in der vorangegangenen Zeit gehabt hätte, auch geänderte Fortführung in den nachfolgenden Zeiten und teilweise manierierte Nachahmung. Die Wiener Schule ist nicht aus dem altklassischen Stil der vorangehenden Zeit hervorgegangen, sondern aus einem neben diesem sich mächtig scheidenden und fortschreitenden: dem galanten Stil. In ihm gab es eigentlich nur Eine Hauptstimme, während die andern begleiteten. Die elegante Bewegung der melodieführenden Stimmen war für die ganze Behandlung bestimmend. Es wurde schon darauf hingewiesen, mit welcher „leichter“ Ware die Klassiker begannen. Die polyphonen Studien wurden nebenher betrieben, aber es fand sich lange keine richtige Vereinigung zwischen homophoner und polyphoner Schreibart, beide standen unvermittelt nebeneinander, wie die erste im 1. Satz, die zweite im letzten (Fugen- oder fugierten) Satz des Instru-

mentalzyklus. Bis ungefähr 1750 waren das Cembalo oder die Orgel Füllinstrumente, die die Begleitung gleichsam improvisiert auszuführen hatte. Die Symphonien von Haydn u. a. vertrugen noch bis ungefähr 1770 eine begleitende Ausführung; äußerlich wurde in einzelnen Fällen der Usus bis in die neunziger Jahre beibehalten, in der traditionellen Kirchenmusik noch weit über diese Zeit hinaus. Wenn ausnahmsweise dieses Akkompagnement schriftlich ausgearbeitet worden war, wie in gewissen Duos, Trios usw., dann wurde es als „obligat“ bezeichnet, d. h. man sollte es so ausführen, wie es niedergeschrieben ist. Auf dem Titel stand dann: „Mit obligatem Klavier“. Diese Bezeichnung des „obligat“ wurde auch angewendet, wenn in einem Ensemblestück ein oder das andere Instrument als notwendig zum Ganzen gehörig angesehen wurde, während andere „ad libitum“ verwendet oder weggelassen werden konnten — ein alter historischer Brauch. In Sonaten (aller Art), in denen z. B. die Baßstimme gleicherweise von Klavier und Cello, oder die Oberstimme von Klavier und Geige vorgetragen wurde, konnte Cello oder Violine eventuell wegbleiben. Manche Frühkompositionen der Klassiker haben solche Behandlung. Wenn dagegen die Stimme als zum Wesen der Komposition gehörend angesehen werden sollte, wurde ein „obligato“ beigefügt, wie z. B. Beethoven noch 1796/97 seiner Sonate op. 5 für Klavier und Cello den Titel gibt: „*Pour Clavecin avec un Violoncello obligé*.“ Dieses Wort hatte und hat nicht die Bedeutung der Führung der betreffenden Stimme im obligaten, reell kontrapunktischen Stile; sie kann stellenweise so gehalten sein. In den späteren Violoncellsonaten hat Beethoven diesen Beisatz nicht gemacht (op. 69 1807/08, op. 102 1815). Er war ganz überflüssig geworden. In den Divertimenti, in Quartetten, Symphonien war dieser Beisatz überhaupt gegenstandslos geworden, sobald die Zusammengehörigkeit sich aus der Satzfügung von selbst als notwendig ergab. Es entstand ein neuartiges Wechselverhältnis der Stimmen, in dem die Begleitung so ausgearbeitet wurde, daß kein Teil aus ihr ohne Schädigung, ohne Vernichtung des Ganzen, genommen werden durfte. Die ganze Begleitung wurde in dem neuen Sinne obligat und deshalb rühmt sich Beethoven in einem Briefe von 1803, daß er „mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen sei“, doppelsinnig zu deuten; 1. seine Kompositionsweise, hervorgegangen im Anschluß an diese Übung, zu deren Hauptvertretern die beiden Meister gehörten, denen er sich angeschlossen hatte; 2. ihm ist diese Schreibweise gleichsam angeboren, seiner Uranlage entsprechend. In der Jugend schrieb er neben seinen doppelbeinigen fehlerhaften Übungsfugen Stücke im einfach galanten Stil und suchte sich der damals schon hoch ausgebildeten Schreibart des obligaten Akkompagnements zu nähern — mit Mühe und Ausdauer gelang es ihm.

Dieses obligate Akkompagnement war demnach nicht fertig aus dem Haupte des Zeus wie Minerva entsprungen, sondern in langer Entwicklung herangereift, mehr oder weniger als Kind der Renaissance, zu deren weitumfassender Stilperiode auch die Wiener klassische Schule mit einbezogen werden kann. Zu diesem Ausbau hatten schon vor den Vorameistern der Wiener Klassiker, vor der norddeutschen Symphonie, den Italienern der gleichen Zeit, vor den Mannheimern einige Künstler des 17. Jahrhunderts beigetragen, so z. B. der hochbegabte Reinhard Keiser, der als „Mozart“ des 17. Jahrhunderts bezeichnet wird. Auch bei den Hochmeistern der Barocke finden sich in den außerpolyphonen Formen Ansätze und Analogien. In der Wiener Schule wächst vorzüglich aus dem improvisierten Akkompagnement der ausgearbeitete Satz heraus. Das Wesen des neuen obligaten Akkompagnements besteht darin, daß das Verhältnis

der Stimmen zur Hauptmelodie das des Akkompagnements ist. Die Begleitung ist „obligat“ nicht im Sinne einer ausschließlich oder vorwiegend obligaten Führung der Stimme, sondern im Verhältnis der Unter- resp. Beiordnung. Alle Stimmenverhältnisse sind zugelassen. Die Betonung des zusammengesetzten Wortes der beiden verbundenen Worte, Beiwort und Hauptwort, liegt auf dem Hauptwort, allein das „obligat“ ist die Seele des Körpers. Alle Stimmvereinigungen sind zugelassen im Dienste dieser Stilbehandlung. Es ist auch gleichgültig, ob die Hauptmelodie in der Oberstimme liegt, oder ob sie jeweilig auf andere Stimmen des Verbandes übergeht, ob sie gar partikelweise verteilt ist (durchbrochener Stil, vgl. meinen „Stil in der Musik“ I, S. 268 ff., Beispiele: 1. Satz der C-Moll-Symphonie von Beethoven, Quartett B-Dur op. 130, Andante).

Die akkompagnierenden Stimmen erheben sich von den niederen Graden der Begleitung bis zur fast ideellen Gleichstellung mit der Hauptmelodie: von den Trommel-, Pauken-, den Murki-, Alberti-, Gitarrenbässen, den Tremoli und Akkordschlägen, den zerlegten Akkordfigurierungen, Ornamentierungen aller Art, in mannigfachsten Bewegungsarten auch mit Verwendung von rhythmisch belebenden Synkopen und Pausen, also von Trabantenstimmen bis zu voll verselbständigten Nebenstimmen. Einerlei ob homophon, ob polyphonierend, ob stellenweise fugato oder fugiert oder in welcher Nachahmungsart, ob in Ober-, Mittel- oder Unterstimmen. Obligates Akkompagnement wäre mit deutschen Worten als „selbständig ausgebildete Begleitung“ zu bezeichnen, da mit der fortschreitenden Ausbildung des Verfahrens die Verselbständigungen immer zunehmen. Um 1780 (1782) ist das Prinzip der Vereinigung der Setzarten unter diesem Begleitschein gewonnen und gefestigt, die Wiener klassische Schule ist im blühenden Gange, alle Stimmen können sich mehr oder weniger frei ergehen, ohne die Vinkulierung (Fesselung) der Obligatheit nach außen. Alles zielt auf eine von der Hauptstimme verschiedene Bewegung, wengleich die Nebenstimmen in einer Art Dienstverhältnis zu der oder den Hauptstimmen stehen. Ein fortwährender Wechsel der Stimmbenützung und Ausführungsarten, ein Sichumschlingen in der Stimmführung mit dem eifervollen Bestreben nach Anteilnahme an der Gedankenführung. Einerlei, ob von oben, von unten, von der Mitte beginnend, unendlich abwechslungsreich in der Verwendung der Mittel, eine schier unübersehbare Variabilität. Alles zur rhythmischen Belegung. Wenn „ein deutscher Biedermann“ 1779 in seinen „Wahrheiten, die Musik betreffend“ (zitiert von G. Schünemann in „Geschichte des Dirigierens“, S. 173) sagt: „Da die Melodie mit allen möglichen Zieraten nichts weiter ist, als das ausgezierte Dach am Hause, die Zusammenstimmungen eines Stücks aber allemal die Gedanken desselben ausmachen und ein ganzes Gebäude vorstellen . . .“, so ist darin anerkannt, welche Wichtigkeit diese „Zusammenstimmungen“ der Nebenstimmen haben, indem eigentlich sie als das Gebäude angesehen werden. Die klassische Wiener Schule hat das oberste Bestimmungsrecht der Hauptmelodie gewahrt, auch wenn sie partikelweise in den Verlauf der „Zusammenstimmungen“ eingeordnet ist. Auch dort, wo zwei oder drei Hauptstimmen sind, wie z. B. in den Doppel- und Tripelkonzerten, in Duetten und Ensemblesätzen der Oper, in konzertierenden Stücken aller Art, wo sich die Stimmen konzertant umschlingen, treten die gleichen Begleiterscheinungen auf. Die konzertante Stimmführung für sich ist auch nichts weniger als streng obligat: Terzen- und Sextengänge wechseln mit polyphonierenden, imitatorischen und rein harmonischen Stellen. Diese Schreibart wurde gänzlich von dem „obligaten Akkompagnement“ absorbiert, um so leichter, weil sie auch ganz auf

harmonischer Basis beruhte, wie schon J. A. Scheibe von „konzertierender Harmonie“ spricht. Während in den ersten Stadien der Wiener klassischen Schule konzertierende Stimmen sich bemerkbar machen und die Meister manchmal besonders aus persönlichen Rücksichten solche selbstgefällige Hervorhebung eines Vortragenden begünstigten, wie selbst noch in den Quartetten, die von Haydn (1787) und Mozart (1789/90) dem violoncellospielenden König Friedrich Wilhelm II. gewidmet sind, macht sich immer mehr auch in den mit orchesterlicher Begleitung verbundenen Solostücken, wie in den Konzerten, eine innigere Verbindung der Solostimmen mit den andern Stimmen bemerkbar, die bei Mozart und gar bei Beethoven zur völligen Gleichstellung, zur innigen Verbindung von Ripieno und Solo führt — auch eine Folge des konsequenter Ausbaues des obligaten Akkompagnements.

Alles war erfüllt und durchleuchtet von thematisch-motivischer Arbeit, die im organischen Zusammenhang mit der Variation die höchste Krönung der neuen Stilart bedeutet. Deshalb ist es begreiflich, daß die von Haydn 1781 betonte neue Schreibart von der modernen Forschung vorerst auf diese Behandlung eingestellt wurde, während die motivisch-thematische Arbeit nur ein Teil, ein Glied, ein Mittel des neuen Stiles war. Auch nicht der kontrapunktischen Behandlung, der imitatorischen Faktur kommt diese Rolle zu. Mit der Vertiefung in die Werke der Meister der Hochbarocke gewannen diese Mittel wohl erhöhte Bedeutung, nicht etwa nur als Einschubglieder in den Verlauf der Sonatensätze oder Rondos oder der sonstigen Formen, sondern gerade durch Belebung der Stimmbehandlung im Rahmen des obligaten Akkompagnements, so wenn „ein Thema gleichsam kontrapunktisch entsteht, aus mehreren imitierten Einsätzen ein und desselben Motivs, die aber niemals wirklich polyphon aufzufassen sind, sondern bloß rhythmisch oder harmonisch ausfüllend“, oder „wenn sonst kanonische Nachahmungen in untergeordneten Stimmen als rhythmische Belebung eingesetzt werden“, nicht nur bei Beethoven (Hans Gal, Wiener Dissertation „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“ in „St. Mw.“ IV), auch bei allen andern Wiener Meistern. In dem fugierten Sonatensatz der Zauberflötenouvertüre wird das Thema im Baß zu einer Begleitstimme im Sinne dieses Stiles, der grazil leichtschwebend, leichtflüssig behandelt wird. Selbst dort, wo strenger Kontrapunkt verwendet wird, vermögen ihm die Wiener Meister die Schwere zu nehmen. Dies geschieht unter der Einheitsvorstellung des obligaten Akkompagnements. Haydn und Mozart haben den Kontrapunkt auch zu heiteren Scherzen verwendet, nie ins Banale ausartend. Die Meister bereicherten mit solchen Mitteln den äußeren und inneren Verlauf. Mozart hat in diesem Sinne sein Vollendetstes in den Quintetten erreicht (nebst etwa im Schlußsatz der großen C-Dur-Symphonie). Er hat sich in diesen Quintetten (wie Abert I, 393 sagt) an die im Divertimentocharakter gehaltenen Quintette von Michael Haydn angeschlossen. Nur wird in der Literatur noch immer der „kontrapunktische Stil“ dieser Schreibart von dem „homophonen“ schroff geschieden, während, wie hier erwiesen wird, die mehrstimmige Behandlung unter einem Gesichtspunkt zusammengefaßt werden muß. Es genügt nicht, zu sagen: „im bekannten kontrapunktischen Stil“, denn mittels kontrapunktischer Mittel ist hier etwas anderes, Neues, Eigenartiges entstanden. Wenn Beethoven in den Quartetten seiner letzten Periode innerhalb der Wiener klassischen Schreibart den ausgedehntesten, intensivsten und kompliziertesten Gebrauch von diesen Mitteln macht und nebst ihrer Einordnung in die Hauptformen kontrapunktische Gestalten als Eigengebilde in Überordnung einsetzt, so entfernt er sich dadurch gewissermaßen von der Grundeigenart der Wiener klassi-

schen Schule, wie in der großen B-Dur-Quartettfuge op. 133, die vorerst als Schlußsatz von op. 130 gedacht war und so auch zum erstenmal am 2. März 1826 aufgeführt wurde, aber durch Zusprechen von Leuten, die der Wiener klassischen Tradition anhängen (auch vom Gesichtspunkt des Verlegers der Wiener Kunstware), durch ein neues „Finale“ ersetzt wurde, das der Wiener Klassik voll entsprach. Bis heute ist die große Quartettfuge, eigentlich Fugenvariationen mit Sonatensatzanschlag, eine Ausnahmserscheinung im praktischen Kunstleben und von der Produktion der nachfolgenden Zeit noch nicht verarbeitet. Sie gilt als Monstrum und findet trotz ihrer Freiheiten im Satze nicht einmal die Würdigung der Moderne, die sich noch ganz andere Freiheiten und Ungebundenheiten gestattet.

Bei der Kennzeichnung des obligaten Akkompagnements der Wiener Schule sind noch zwei Momente hervorzuheben: das koloristische und (das für die wahre Kunst wichtigste) das seelische. Die Verteilung und das Zusammenwirken der Stimmen vollzieht sich allenthalben mit Rücksicht und mit Hilfe der klanglichen Färbung. Selbst bei Klavierstücken sind Stimmensätze verwendet mit besonderer Rücksicht, mit besonderer Absicht auf eine bestimmte Klangfärbung. Dies gilt von allen Meistern, am bestimmtesten bei Beethoven. Die Begleitarten werden vom klanglichen Standpunkt aus gewählt, eingesetzt und gewechselt. Die Emanzipation der Viola und des Fagotts von der Baßstimme, wie sie in den Vorstadien der Wiener Schule eingeleitet wird und in dieser zu voller Entfaltung gelangt, die Verselbständigung der 2. Violine gegenüber der „Prinzipalstimme“ im Quartett- und Orchestersatz, die Eigenstellung der Viola gegenüber Violoncell und 2. Violine vollzieht sich im obligaten Akkompagnement auch mit koloristischen Absichten. Die Mozartsche Bevorzugung zweier Violon in Quintett gegenüber den 2 Cellis von Boccherini wird sowohl vom Standpunkt der Stimmführung wie der Koloristik getroffen. Die Gegenüberstellung lustiger, weicher, festlicher Stimmungen an ein und derselben Stelle vollzieht sich in den Nebenstimmen durch eigenartige Führung wie durch klangliche Färbung (Wahl der betreffenden Instrumente, z. B. lustig mit Geige, weich mit Oboe, festlich mit Trompete). Klangschatierungen, wie Tremolo, Pizzicato u. a. haben die geeignete Wahl der Stimmbehandlung und Stimmführung innerhalb des großen Rahmens des obligaten Akkompagnements zur Folge. Ein Musterbeispiel der Verteilung der Begleitungsarten aus klanglichen Gründen zur Kennzeichnung der Situation ist das auf S. 731 gebrachte Beispiel der Begleitmusik des Gefildes der Seligen in Glucks „Orfeo“ — wenn man will, rein homophon, vielleicht mit Hinblick auf die seelische Harmonie, vielleicht aus dem Unvermögen des Meisters, kontrapunktische Mittel weder im Sinne des alten noch (noch nicht) im Sinne der neuen Schule verwenden zu können — an sich ein bestrickendes Stück. Und da sind wir beim letzten Punkt der Erörterung angelangt. Das ganze obligate Akkompagnement wäre eine taube Nuß, wenn es nicht die seelische Belebung bezweckte und erfüllte. Ob Ruhe in allen Begleitstimmen (gehaltene Akkorde in Wechselbeziehung der Klanggruppen), ob Bewegung einzelner oder aller Stimmen, ob Ruhe in einzelnen bei Bewegung in andern Stimmen — alle Begleitempfindungen (Ausdrucksarten, die sich in den Begleitstimmen mitteilen) müssen in das Bestimmende, in das Gefühl der Hauptmelodie sich einordnen, auch ergänzen oder sogar die Konflikte der Strebungen kennzeichnen. Es begünstigt Mischung der Gefühle im Wiener klassischen Sinne viel mehr, als dies im älteren Stile möglich war, in dem jeweilig vorzüglich „une tenure“, Eine Stimmung vorwaltete, herrschte, bestimmend war. Wie sich in den Themen diese Verbindung vollzieht, so in den Nebenstimmen. Die Untermalung wird so

bewerkstelligt. Nebenakzente werden zu den Hauptakzenten gesetzt, Antreibungen, Aneiferungen, Beunruhigungen, Abweisungen, Abschwächungen und Hemmungen, wiegende und sonstige Bewegungen aller Art — ein Hinüberwogen, wie es das bewegte Seelenleben widerspiegelt. In der Hauptmelodie liegt die Zentralisation des vorherrschenden Gefühlswesens, in den Begleitstimmen die Ausführung und Auseinandersetzung des Gefühlsprozesses. In dieser Beziehung hatte das obligate Akkompagnement einen guten Vorläufer im obligaten Rezitativ (richtiger *Recitativo obbligato*), bei dem die Begleitung den leidenschaftlichen Gehalt des in melodischem, melismatischem Sinne gehobenen Rezitativgesanges ergänzte und zu erfüllen trachtete. Bei voller Übereinstimmung aller Stimmen im mehrstimmigen Verbands (wie auch im obligaten Rezitativ) wird ein Kunstmittel verwendet, das gleichsam als Ergänzung, als Supplement, oder als Gegensatz oder zur Kennzeichnung besonderer Stimmungsarten dient: das Unisono, das Oktavieren — am meisten von Beethoven begünstigt. Während es im alten klassischen Stil eine seltene, sehr seltene Ausnahme ist, bedient sich die Wiener Schule dieses Mittels zu verschiedenen Ausdruckszwecken, sowie zum Wechsel der Behandlung im obligaten Akkompagnement, sogar in der Kirchenmusik. Themen treten so auf, oder es schließt auf diese Weise eine Gruppe, gleichsam die Stimmen (und die Stimmung) zusammenfassend, dann wieder, um die Urkraft und Überzeugungsstärke einer Weise zur vollen Geltung gelangen zu lassen (wie das „Seid umschlungen, Millionen“), um sodann dieselbe Weise mittels des obligaten Akkompagnements reich auszustatten und erst recht zum Ausdruck gelangen zu lassen. Dieses Unisono gehört als eine Art Gegenmittel in die Gesamtbehandlung der mehrstimmigen Stimmführung.

Noch manche Kriterien wären bei dieser Zusammensetzung der Stileigentümlichkeiten der Wiener Schule zu erörtern. Teilweise können sie als in zweiter und dritter Linie stehend hier übergangen werden, wenngleich ein jedes von Wichtigkeit ist, teilweise fehlen Vorarbeiten, wie dies auch bei dem oben behandelten Problem der Fall ist. Bisher hat die Forschung sich nur mit Untersuchungen über einzelne Meister beschäftigt und wie im Zufall auf Gemeinsamkeiten der Schule und auf künstlerische, technische Beziehungen einzelner Meister untereinander hingewiesen. Von dem wichtigen methodischen Mittel statistischer Zusammenstellungen wurde bisher fast gar kein Gebrauch gemacht. Allein die methodische Forschung ist in stetem Fortschritt begriffen. Und so wird die Synthese nach der Analyse mit erhöhter Sicherheit eingreifen können. Manche intuitive Erfassung in der Literatur wird in der Folge exakt begründet, fundiert, mancher Irrtum aufgedeckt werden.

Zu den unsichersten Partien der Forschung gehört das Verhältnis von Klassik zur Romantik, das Erstehen der Frühromantik in der Tonkunst. Wie allenthalben beim Höhenzuge einer Stilrichtung die Keime einer neuen sich regen und langsam entfalten — wir sahen, wie neben der Hochbarocke die galante Schreibart Wurzel schlug und sich ausbreitete —, so war es auch bei Klassik und Romantik der Fall. Philipp Spitta sagt, daß jede Musikperiode ihre eigene Romantik habe und weist besonders auf einzelne Züge bei Bach hin. Die Grundzüge der Romantik in Beziehung auf Musik und das musikalische Drama suchte ich im 2. Kapitel meines Wagnerbuches zusammenzufassen. In jedem der Klassiker steckt ein Stück Romantik, und darum haben Schriftsteller, die ihr Augenmerk gerade darauf gerichtet hatten, diese in Pausch und Bogen zur Romantik einbezogen. E. T. A. Hoffmann tut dies mit Hinweis auf das Generalargument, daß „die Instrumentalmusik die romantischste aller Künste“ sei. Er selbst

war in der Musik ein Adept Mozarts und schaukelte sachte in das romantische Fahrwasser. Eine ganze Reihe von Komponisten schwankte zwischen Klassik und Romantik. Von den Klassikern hat Mozart am stärksten und nachhaltigsten auf die musikalische Romantik eingewirkt. Einzelne Werke enthalten Grundeigenschaften der Romantik, so die G-Moll-Symphonie. Man übersehe aber nicht, daß sie zwischen der Es-Dur- und C-Dur-Symphonie steht. Mozarts Neigung zu Koloristik, seine Modulation, die, je weiter er fortschreitet, immer mehr Medianten benützt, die Beethoven wohl von ihm übernimmt, Mozarts Begünstigung ungerader Rhythmen u. a. erklären die Anlehnung der Anhänger und Vertreter der romantischen Richtung. Das Thema der G-Moll-Symphonie und das 2. Thema des Klarinettenquintetts sind gleichsam Heroldsrufe der Romantik. Und doch blieb er auf dem Boden der klassischen Grundveste in Form und Mitteln. Wenn Beethoven, wie aus Skizzen zu Symphonien der Spätzeit hervorgeht, Vermehrung des Apparates, nähere Verbindung der Sätze („das Adagio in gewisser Weise im letzten Stück wiederholt“) anstrebte, „griechischen Mythos und Canticque ecclesiastique, Feier des Bacchus“, vertonen will, so sind darin entschieden romantische Elemente vertreten. Allein auch er blieb bis zu seinem letzten Werk auf klassischem Boden stehen, und seine Persönlichkeit gehört, wie wir sehen, der klassischen Schule an, wenngleich die Zeit sich gewaltig geändert hatte. Romantische Stoffe lagen ihm, wie wir sahen, fern, auch sein „Erlkönig“ blieb Entwurf. Um ihn herum erblühte die Ballade, eine musikalische Grundform der Romantik, erstanden die kleinen instrumentalen Gebilde, die ins romantische Fahrwasser steuerten, während er mit seinen „Bagatellen“ auf klassischem Boden blieb, ebenso wie in seinen Ouvertüren, trotz einzelner formaler Abweichungen. Die programmatischen Seitensprünge änderten nicht seine künstlerische Physiognomie. Nie stellte er Farbenreiz über Linienführung. Wenn Schubert in kindlichem Schwärmeifer fast grenzenlos ausgedehnte Klavierfantasien schrieb, wie im 14. Lebensjahre (1811) die „Leichenfantasie“ über Schillers Jugendgedicht, so konzentriert sich und kondensiert sich seine Formgebung im Lied zu klassischer Vollendung, gerade geleitet von Goethes Gedichten. In Symphonie und Kammermusik sind die Klassiker seine Wegweiser, und nur die Neigung zur Redseligkeit und zur Verwendung von Liedgebilden in Transposition lockerten seine Formgebung. Zwei Seelen wohnten in seiner Brust. Bei den drei großen Klassikern ist der romantische Zug nur ein Nebenzug, der das Grundwesen nicht alterieren konnte. Von den klassizistischen Manieristen, die die Klassiker umgaben, und ihnen nachfolgten, verfielen manche dem romantischen Zauber, wenngleich ihnen versagt blieb, die blaue Blume in dem Reiche der Tonkunst zu finden. Und so läßt sich der Zeitraum von 1810 (1815) bis 1827 (1828) in zweifacher Weise fassen: erstens mit Rücksicht auf die Persönlichkeit Beethovens, zweitens mit Hinblick auf die Eigenentfaltung der Romantik in Ballade, Oper, kleinen Instrumentalformen und auf die erwähnten Stilqualitäten. Erst in einer späteren Zeit machte sich der Einfluß Beethovens voll geltend. Seine letzten Werke brauchten etwa zwei Generationen zur ebenbürtigen Einbürgerung und Aufführung, zur Einarbeitung in die Produktion. Haydns Quartett- und letzte Symphoniekompositionen (aus den neunziger Jahren) lebten sich am raschesten ein. Die Auswirkungen der Wiener klassischen Schule machten sich in allen Ländern geltend. Kein musikalisches Kulturvolk konnte sich ihrem Einfluß entziehen. Bei jeder der nachfolgenden Schulen und bei jedem Künstler aus späterer Zeit zeigt sich schon eine Seite der Eigenart darin, wie sie sich zur Wiener Schule einstellen. Das reine Wiener Licht bricht sich wie im Durchgang durch ein Prisma in die verschiedensten

Farben und unabsehbaren Farbennuancen. Ihre Grundform (Sonatensatz) ist wohl erweitert, alteriert, besonders durch Einbeziehungen von Durchführungen in fast alle Teile und Abschnitte modifiziert, allein noch steht die Grundveste, noch halten die klassischen Typen stand. Damit soll nicht die Behauptung aufgestellt werden, daß diese ein Kanon für alle Zeiten seien. Das Feldgeschrei mancher Modernen, die klassische Schule müsse überwunden werden, scheint zu verstummen. Allein wenn auch, was an sich nicht zu verwerfen, sondern zu begrüßen wäre, neue Formen, neue Ausdrucksarten von Bestand gewonnen werden — der Ewigkeitswert der klassischen Formen und Mittel bleibt bestehen. Der ästhetische, ethische, psychische Gehalt ist in den vollendeten Werken von Dauergeltung. Ihr rein Menschliches ist unvergänglich.

Guido Adler

INSTRUMENTALMUSIK VON 1750—1828

Im Anschluß an die von Guido Adler vorgenommene Festsetzung der Wiener klassischen Schule von 1780—1810 (resp. 1815) (vgl. S. 768ff.) könnte der Zeitraum, der die Entwicklung der Instrumentalmusik von 1750—1828 umfaßt, in folgende 4 Gruppen eingeteilt werden: I. Die vorklassische Übergangszeit (bis zirka 1760), II. die frühklassische (zirka 1760—80), III. die hochklassische Zeit (von zirka 1780—1810) und IV. die Frühromantik (zirka 1810 bis 1828).

I. Während der altklassische Stil in den Meisterwerken Bachs und Händels seine höchste Vollendung fand, arbeitete in sämtlichen Musikzentren Europas eine große Zahl kleinerer Talente bereits an der Schaffung neuer Ausdrucksmittel im Dienste neuer Inhaltsideale. Mit Recht hat man Rousseaus Parole „retour à la nature“ (Rückkehr zur Natur) als die Signatur dieser Bestrebungen bezeichnet. Die polyphone Schreibweise und ihre Formen, aber auch der hohe Stilisierungsgrad der homophonen Formen der Barocke, mit einem Wort: das hohe Pathos der älteren Kunst, das bei kleineren Meistern oft genug hohl und äußerlich ausfiel, all dies sollte einfacherer, natürlicher Empfindung und Formgebung weichen. Eines der wichtigsten Mittel barocker Stilisierung war die Entwicklung ausgedehnter Sätze aus kurzen melodischen Gebilden, bei polyphoner Schreibweise mittels der Imitation, bei homophoner auf dem Wege der Sequenzierung; anders ausgedrückt: die Festhaltung eines Rhythmus durch einen ganzen Satz, das Fehlen rhythmischer Kontraste innerhalb eines solchen, die Beschränkung auf den Kontrast zwischen verschiedenen Sätzen der zyklischen Komposition. Das Aufgeben der kunstvollen Weiterführung des Kopffhemas erforderte demnach für einen ausgedehnteren Satz die Einbürgerung von Kontrasten, die wichtigste Vorbedingung für die Entwicklung der Sonatenform. Die Geschichte der vorklassischen Übergangszeit ist also, was die Kompositionstechnik anbelangt, die Geschichte der Sonatenform, die ja zur Leitform des Wiener klassischen Stils wird, da sie auch auf Konzert und Ouvertüre übergreift. Inhaltlich herrscht im allgemeinen, wie begreiflich, eine fast kindliche Naivität vor; nur sehr wenige Übergangsmeister haben etwas vom Ernst der vollendeten Barockkunst in ihre Werke hinübergerettet oder den „Sturm und Drang“ der gleichzeitigen Poesie in Töne zu bannen gewußt.

Die Sonatenform, die zyklische sowie die des Einzelsatzes, ist also das Ziel der kompositionstechnischen Entwicklung, und so empfiehlt es sich, zwecks richtiger Wertung ihrer Vorformen und einzelnen Entwicklungsstadien, ihre Struktur in den Grundzügen vorgreifend festzustellen. Um 1770 weisen die mehrsätzigen Werke, vom Streichquartett aufwärts, die viersätzliche Form auf, Allegro — Andante — Menuett mit Trio — Allegro. In den kleineren Ensembles (Klaviersonate bis Klavierquartett) herrscht fast ausnahmslos Dreisätzigkeit, wobei das Menuett fehlt oder Finale resp. Mittelsatz bildet. Eine Sonderstellung nehmen die Divertimenti (Serenaden, Notturmi, Kassationen) ein, welche die Viersätzigkeit durch Aufnahme von zwei oder mehr Menuetten und langsamen Sätzen bedeutend überschreiten. Das erste Allegro ist stets nach der Sonatenform im engeren Sinne gebaut. Der Satz besteht aus 3 Teilen: Exposition, Durchführung und Reprise, und zeigt ein festes Schema der melodischen und modulatorischen Gliederung. Die Exposition (wie die der Fuge derjenige Teil, der das melodische Material des Satzes aufstellt), beginnt mit dem Hauptsatz, einer mehr oder weniger geschlossenen Melodie in der Grundtonart, dann führt die Überleitungsgruppe, eine Sequenzkette kleinerer oder größerer Ausdehnung, zur Seitentonart (in Dur die Dominant-, in Moll die Paralleltontart), in welcher der melodisch kontrastierende Seitensatz erscheint. Der Hauptsatz ist meist energischen, der Seitensatz lyrisch-kantablen Charakters. Eine an Beweglichkeit oft auf die Überleitung zurückgreifende Schlußgruppe, der Epilog, beendet die Exposition in der Seitentonart. Nun folgt die Durchführung, die ihren Namen deshalb führt, weil sie das melodische Material der Exposition in anderer, neuer Weise verarbeitet. Oft genug freilich liegt der Exposition gegenüber nur eine veränderte Modulationsrichtung bei ganz gleichartiger melodischer Entwicklung vor; die Durchführung beginnt dann mit dem Hauptsatz in der Dominant- (bei Moll in der Parallel-) tonart und moduliert mit Hilfe der Überleitungsgruppe zur Parallele der Grund-, Dominant- oder Subdominanttonart (bei Moll zur Dominanttonart), wo der Epilog der Exposition nachdrücklich abkadenziert. Nun setzt unmittelbar oder nach einer aus der Überleitung entwickelten Rückleitungsgruppe die Reprise in der Grundtonart ein. Diese gleicht melodisch völlig der Exposition, vermeidet aber natürlich die Modulation, was zu einer Veränderung der Überleitung führen muß; Seitensatz und Epilog treten also in der Grundtonart auf. Eine durch Anfügung einer schlußbegründenden Gruppe, durch Erweiterung des Epilogs oder durch Wiedereinführung des Hauptsatzes gebildete Koda kann den Sonatensatz abschließen. Die nämliche Form kann auch in Andante und Finale herrschen, doch zeigt das letztere oft Rondoform, der langsame Satz oft die Form der Romanze (Da-capo-Form mit kontrastierendem Mittelsatz); Menuett und Trio werden dreiteilig mit vollständiger Reprise, aber ohne melodische Kontrapartien geschrieben.

Es ist klar, daß der eben geschilderte zyklische und Einzelsatztypus seine Wurzeln in zahlreichen altklassischen Formen hat. Die zyklische Anordnung geht auf die neapolitanische Sinfonia (Allegro — Andante — Allegro) zurück, die allmähliche Einbürgerung des Menuetts ist später zu behandeln. Die „Sonatenform“ des I. Satzes verdankt ihre Entstehung den ersten Allegri der neapolitanischen Symphonien, den Tanzformen und den Vivaldischen Konzertsätzen und ihre erste Entwicklung erfolgte auch tatsächlich innerhalb der neapolitanischen Schule. Der Aufbau der ersten Symphonieallegri wurde schon gelegentlich der Besprechung des Scarlattischen Vorspieltypus geschildert: modulatorische Dreiteiligkeit nach dem Schema T—D—P—T in Dur und T—P—D—T in Moll bei gleichartiger melodischer Anlage aller

drei Abschnitte (Beginn mit dem gleichen Kopffthema, sequenzierende Fortspinnung und Kadenz). Damit sind Exposition, Durchführung und Reprise deutlich vorgebildet, sowohl modulatorisch, als in ihren melodischen Beziehungen. Ziemlich gleichzeitig machen sich nun (im 1. und 2. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts) die Einflüsse der Tanzform und des Konzertes geltend. Dem Suitensatz wird die (durch das Repetitionszeichen angezeigte) Wiederholung der Teile entnommen, wobei zweiter und dritter Abschnitt als ein Teil zu wiederholen sind: $::: T-D ::: D-P-T :::$; dies führt oft dazu, den dritten Abschnitt wie in der Tanzform nur als rückmodulierenden Anhang des zweiten zu behandeln, die Reprise also unvollständig anzulegen. Mit der Einführung der Teilrepetitionen geht die Erweiterung der Dimensionen Hand in Hand und damit auch gelegentlich die Aufnahme kleiner Epiloggruppen in Exposition und Reprise, die allerdings nur in der melodischen Linie, nicht rhythmisch gegen Kopffthema und Fortspinnung kontrastieren. Wirkliche, auch rhythmische und klangliche Kontraste verdankt die Sinfonia dem Konzert. Unter dem Einflusse dieser Form wird den als Tutti instrumentierten Gruppen des Hauptsatzes (wie man das Kopffthema vorgehend nennen kann) und der Fortspinnung eine melodisch neue Gruppe in zarter Instrumentierung und piano angehängt, worauf sich der Schluß der Fortspinnung wiederholt. Diese neue Episode ist also von gleichartigen Tuttiabschnitten eingeschlossen, mithin nicht Schlußgruppe, und kann bereits als „Seitensatz“ bezeichnet werden. Die Fortspinnung wirkt unter diesen Verhältnissen als „Überleitung“, ihr nach dem Seitensatz wiederholter Schluß als „Epilog“. Aber auch der zweite Hauptteil der Form, die Durchführung, empfängt vom Konzert wichtige Anregungen, meist in der Weise, daß aus Hauptsatz und andern Expositionsgruppen ein neues melodisches Gebilde zusammengestellt und mehrmals sequenziert wird. Dann folgt die hergebrachte Kadenz in einer nahverwandten Molltonart, worauf die Reprise unmittelbar oder nach einer kleinen Rückleitung zur Grundtonart eintritt. Dieses Entwicklungsstadium, welches bereits alle charakteristischen Formelemente aufweist, ist schon um 1720 erreicht; die Sinfonia der 1721 komponierten Oper „Pallade trionfante“ von Francesco Conti (1682—1732, Hofkomponist in Wien) zeigt alle eben behandelten formalen Eigenschaften des ersten Allegro: Hauptsatz (in B-Dur) — Überleitung zur Dominanttonart F-Dur mit Kadenz darin — Seitensatz — Schluß der Überleitung als Epilog in F-Dur — sequenzierende Durchführung über eine aus Haupt- und Seitensatz zusammengestellte Gruppe (F-Dur — G-Moll — D-Moll) mit Kadenz in D-Moll (Dominantparallele) und Rückleitung zur Grundtonart — vollständige, wenn auch etwas zusammengedrückte Reprise in der Grundtonart.

Allegro Überleitung

Seitensatz

Epilog

Durchführung

Rückleitung

Reprise.

Wie das Notenbeispiel zeigt, kontrastiert der Seitensatz auch tonartlich, da er in der Molltonart der Dominante steht; dieser Zug ist für die älteren neapolitanischen Seitensätze geradezu typisch. Träger der geschilderten Entwicklung der Sonatenform sind neben Alessandro Scarlatti selbst seine direkten oder indirekten Schüler Francesco Feo (ca. 1685 bis nach 1740), Nicola Porpora (1686—1766), Leonardo Vinci (1690—1732), Leonardo Leo (1694—1744) u. a. sowie Meneghetti (um 1717) und Francesco Maria Veracini (1721) in ihren Violinsonaten. Bei einzelnen Meistern, z. B. bei Antonio Caldara, wird der Einfluß Vivaldis so übermächtig, daß die Konzertform selbst den Bautypus für den ersten Symphoniesatz abgibt und die Sonatenform überaus selten begegnet. Das Finale der Sinfonia trägt auch um 1720 noch den rhythmischen Charakter eines Tanzsatzes (Menuett, Gigue usw.), doch ist die Form oft schon

sonatenmäßig ausgebaut (so z. B. in Contis oben angeführter Sinfonia). Auch der langsame Mittelsatz, ursprünglich kaum mehr als ein Verbindungsstück zwischen den beiden Allegri, eine längere oder kürzere Sequenzkette über oft sarabandenartig rhythmisierte Motive, wird vom Tanz und Konzert beeinflusst; er erscheint als Sarabande oder Siciliano oder als konzertmäßige, dürrig begleitete Kantilene. Aber auch wo er seine ursprüngliche harmonisch-sequenzierende Anlage beibehält, wird diese melodisch bereichert. Die eben dargelegte formale Ausgestaltung der Sinfonia in den zwei ersten Jahrzehnten nach 1700 bedeutet natürlich auch inhaltlich einen Fortschritt über die primitiven Vorspiele der ersten Neapolitanerzeit hinaus, die trotz der dreisätzigen Anlage an Ausdrucksbedeutung ihren Urahnen, die einleitende Fanfare, kaum übertrafen. Freilich war der künstlerische Wert auch dieser höher entwickelten Symphonien, verglichen mit dem der gleichzeitigen Konzerte und Orchestersuiten, noch recht gering.

Wie die übrigen barocken Orchesterformen wurde auch die neapolitanische Sinfonia oder wenigstens ihr charakteristischer 1. Satz bald auf das Klavier übertragen und zwar durch den Sohn des Schöpfers der Form, Domenico Scarlatti (1685—1757). Seine sämtlich einsätzigen „Sonaten“ oder „Essercizi“ (= Übungsstücke) sind in der primitiven Sonatenform der Zeit geschrieben; allerdings ist die Reprise meist so unvollständig, auf die Epiloggruppe beschränkt, daß trotz der modulatorischen Dreigliederung melodisch nur Zweiteiligkeit vorzuliegen scheint. Die starken melodischen und dynamischen Kontraste werden durch solche der Stimmführung und des Klaviersatzes, die Freistimmigkeit, verstärkt. Man versteht darunter eine Stimmbehandlung, wie sie vordem nur in den improvisatorischen Formen üblich war: ungebundenen Wechsel verschiedener Setzweisen (Polyphonie und Homophonie) und im Rahmen letzterer wieder den freien Übergang von realer Stimmführung (Festhalten mehrerer gesonderter Stimmen) zu einstimmigen Passagen resp. Akkordbrechungen. Scarlattis diesbezügliches Vorbild war Bernardo Pasquini (1637—1710), der einzige namhafte Nachfolger Frescobaldis in Italien. Schon Pasquini hatte die Freistimmigkeit der Tokkata auf Klaviersuiten und kirchensonatenartige Klaviersonaten übertragen und war auf Entfaltung von technischer Virtuosität ausgegangen. Scarlatti steigerte diese Errungenschaften bis an die Grenzen des auf dem Clavicembalo Erreichbaren; seine spieltechnischen Neuerungen, wie Oktaven-, Terzen- und Sextenpassagen in schnellem Tempo, große Sprünge, Kreuzen der Hände u. a. m., wurden von ungefähr 1720 an Gemeingut der internationalen Klavierliteratur.

Dank der weltweiten Verbreitung des neapolitanischen Stils bildeten die Schöpfungen der beiden Scarlatti, Contis und der andern genannten Symphoniekomponisten die Grundlage für die weitere Entwicklung der Instrumentalmusik in allen Musikkulturländern, in Italien, Deutschland und Österreich, Frankreich und England. Wie schon gesagt, stellt diese Entwicklung, deren Kern das Durchdringen der Sonatenform und ihre Ausbildung ist, den Hauptinhalt der vorklassischen Übergangszeit dar, die um 1730 einsetzt und mit 1760, der Zeit der ersten Symphonien Haydns, als abgeschlossen angesehen werden kann. Alle großen Pflegestätten der Barockmusik sind auch Zentren der Stilwandlung geworden: in Neapel, Rom, Venedig, Wien, Mannheim, Dresden, Berlin, Hamburg, Paris, London und zahlreichen kleineren Orten erstanden mehr oder weniger bedeutende Schulen der neuen Richtung. Wie schon in der altklassischen Epoche blieben auch jetzt die Italiener in der Kammermusik, die Deutschen in der Klavier- und Orchestermusik tonangebend.

Die Hauptvertreter des Stilübergangs in Italien sind die Komponisten von Triosonaten Giovanni Battista Pergolesi (1710—36), Nicola Porpora (1686—1766), Francesco Geminiani (1674—1762), Giovanni Battista Sammartini (1704—74) und Gaetano Pugnani (1731—98), die Klavierkomponisten Francesco Durante (1684—1755), Benedetto Marcello (1686—1739), Domenico Alberti (ca. 1717 bis ca. 1740), Giovanni Battista Pescetti (ca. 1704 bis 1766) und Giovanni Antonio Paganelli († ca. 1758), endlich der Reformator des Konzerts, Giuseppe Tartini (1692—1770). Österreich versorgte das gesamte südliche Deutschland mit führenden Meistern, da infolge der Ungunst der Zeiten (mit 1740 begannen die erst 1763 abgeschlossenen „schlesischen“ Kriege gegen Preußen) viele Talente in die weniger betroffenen Nachbarländer auswanderten. In Wien wirkten Georg Christoph Wagenseil (1715—77, Hofkompositeur und -musiklehrer) und Matthias Georg Monn (eigentlich Mann, 1717—50) als Komponisten von Symphonien, Konzerten und Klavierwerken, neben ihnen Matthäus Schlöger (1722—66), Georg Reutter der Jüngere (1708—72, Hofkapellmeister) und der Tscheche Franz Tuma (1704—74) als Vertreter der Orchester- und Kammermusik. Die Sudetenländer, die in dem Prager Franziskanerpater Bohuslav Cernohorsky (1684—1740) einen ausgezeichneten Lehrer besaßen, lieferten eine besonders große Zahl kompositorischer Talente: neben dem ebengenannten Franz Tuma Johann Zach (1699—1773, Kapellmeister in Mainz), Johann Seeger (1716—82, Organist in Prag), Josef Mysliveček (1737—81, in Italien tätig, wo er sich Giuseppe Venatorini nannte, aber dem Prädikat *Il Boemo* nicht entging), ferner die in Mannheim tätigen Johann Stamitz (1717—57, seit 1745 Konzertmeister und Kammermusikdirektor), Franz Xaver Richter (1709—89, seit 1747 in Mannheim, seit 1769 Domkapellmeister in Straßburg) und Anton Filtz (ca. 1730—60, seit 1754 in Mannheim), endlich Johann Schobert († 1767 in Paris). Mit Ausnahme des Organisten Seeger und des Klavierkomponisten Schobert schufen alle Genannten Orchester- und Kammerwerke. Mannheim war als Residenz des reichen kurpfälzischen Hofes ein besonders günstiger Boden für künstlerische Entfaltung und so fanden sich neben den angeführten Sudetendeutschen der Wiener Ignaz Holzbauer (1711—83, seit 1753 Hofkapellmeister in Mannheim) und der Italiener Carlo Giuseppe Toeschi (1724—88) daselbst ein, denen sich die dort einheimischen Franz Beck (1730—1809) und Christian Cannabich (1731—98) anschließen. Norddeutschland ist hauptsächlich durch Bachs Söhne Wilhelm Friedemann (Halle), Carl Philipp Emanuel (Berlin, später Hamburg) und Johann Christoph (Bückeburg) vertreten; ferner wirkten in Berlin die Brüder Johann Gottlieb (1699—1771) und Karl Heinrich Graun (1701—59, ersterer Konzertmeister, letzterer Hofkapellmeister Friedrichs II.), in Dresden Johann Adolf Hasse (1699—1783, seit 1740 Hofkapellmeister). Die Söhne Bachs sind in erster Linie als Klavierkomponisten von Bedeutung, schrieben aber auch Kammer- und Orchesterwerke, während Hasse und die beiden Graun nur in letzterer Hinsicht in Betracht kommen. In Paris bahnte schon Rameau den neuen Stil an, den dann Pierre Gaviniés (1726—1800), François Joseph Gossec (1734—1829) und Simon Leduc (1748—77) für die Orchester- und Kammermusik, der schon genannte Schlesier Schobert für die Klaviermusik ausbildeten. In London hatten natürlich Ausländer und zwar Deutsche die Führung, Bachs jüngster Sohn Johann Christian und Karl Friedrich Abel (1725—87).

Wilhelm Friedemann Bach war 1710 in Weimar geboren, Schüler seines Vaters und 1733—47 Organist in Dresden, 1747—64 in Halle (daher der „Hallesche Bach“ genannt). Dieser Stellung wegen seiner Unverlässlichkeit

und Unberechenbarkeit entsetzt, fand er keine neue mehr und starb nach zwanzigjährigem Wanderleben in tiefstem Elend 1784 zu Berlin.

Carl Philipp Emanuel, geboren 1714 in Weimar, gleichfalls Schüler seines Vaters, wurde 1740 Kammercembalist Friedrichs II. in Berlin und übersiedelte 1767 als Nachfolger Telemanns im Kirchenmusikdirektoramt nach Hamburg, wo er 1788 starb (der „Berliner“ oder „Hamburger Bach“).

Johann Christoph Friedrich (der „Bückeburger Bach“) wurde 1732 in Weimar geboren und 1756 Gräflisch Lippescher Kapellmeister in Bückeburg. Hier starb er 1795.

Johann Christian, 1735 geboren, wurde von seinem Bruder Philipp Emanuel in Berlin ausgebildet und suchte 1754 Italien auf. Nach längerem Kontrapunktunterricht durch Padre Martini in Bologna wurde er nach seinem Übertritt zur katholischen Kirche Domorganist in Mailand, verlegte sich aber gleichzeitig auf die Opernkomposition. 1762 übersiedelte er nach London, wo er als Musikmeister der Königin und Mittelpunkt des Musiklebens bis zu seinem 1782 erfolgten Tode in höchstem Ansehen stand. Seinen Hauptwirkungsstätten verdankt er die Bezeichnung des „Mailänder“ oder „Londoner“ Bachs.

Der Einfluß der kompositions- und instrumentaltchnischen Errungenschaften der Neapolitaner macht sich, wie schon gesagt, bereits um 1720 überall geltend, auch bei den großen Meistern, die den Barockstil zur letzten Vollendung gebracht hatten. So tritt in Johann Sebastian Bachs Werken seit diesem Zeitpunkt die Sonatenform mit Durchführung und Reprise, wenn auch ohne Seitensatz, oft auf, z. B. in der zweistimmigen Invention in E-Dur, im Präludium D-Dur des 2. Teils des „Wohltemperierten Klaviers“, in der Klavierfantasie in C-Moll (hier mit allen klaviertechnischen Eigentümlichkeiten Domenico Scarlattis) usw. Welche Rolle der Scarlattistil in Bachs Partiten und Goldbergvariationen spielt, wurde schon betont. Ähnliche Beeinflussungen zeigt Rameau, der, wie gleichfalls schon hervorgehoben, das Allegro seiner Ouvertüren in Abkehr von der Fugenanlage als eine Art Sonatenform gestaltet. Gleichartige Züge weisen die Concerti grossi von Händel auf, und selbst Fux macht in einzelnen Orchestersuiten der neuen Richtung Zugeständnisse, allerdings mehr in melodischer als in formaler Hinsicht, während Gottlieb Muffats „Componimenti“ nach Inhalt und Form die neue Zeit fühlen lassen. Konnte sich so die ältere Generation den neapolitanischen Einflüssen nicht entziehen, so ging die jüngere vollständig ins neue Lager über. Um 1730 taucht der dreisätzig Sinfoniatypus in allen gangbaren Ensembles auf: Pergolesi legt ihn seinen 12 Triosonaten vom Jahre 1731 zugrunde, gleichzeitig entstehen die ersten dreisätzigen Klaviersonaten Philipp Emanuel Bachs und zahlreiche Opersymphonien erscheinen, losgelöst von den zugehörigen Musikdramen, als Konzertmusik. So stellt sich die Sinfonia neben die altklassischen Formen der Suite, der Kirchensonate und des Konzerts, um alle diese in rund 20 Jahren zu verdrängen oder ihnen die Sonatenstruktur aufzudrücken. Entspricht diese Einbürgerung des Sinfoniatypus mit seiner spieltechnischen Einfachheit und grundsätzlichen Homophonie der Zeittendenz „Zurück zur Natur“, so forderte die Verwendung der Form als Konzertmusik einen inhaltlichen und formalen Ausbau, denn in ihrer nichtssagenden Urgestalt als „dreisätziges stilisiertes Signal“ hatte die Sinfonia mit den eben auf dem Höhepunkte angekommenen altklassischen Formen auch bei verminderten Ansprüchen nicht konkurrieren können. Dieser Ausbau erstreckte sich naturgemäß auf alle musikalischen Mittel, auf die zyklische Form und die der Einzelsätze, auf die Melodik, Harmonik, Stimmführung und Instrumentation. Schon in der Behandlung der zyklischen Form zeigt sich ein tiefgehender Unterschied zwischen Norddeutschland und Süddeutschland — Italien. Während die Norddeutschen (Philipp Emanuel und Friedemann Bach, die Grauns, Hasse u. a.) an der typischen Dreisätzigkeit der Sinfonia in Orchester-, Kammer- und Klaviermusik festhielten, gingen Italiener und Süddeutsche zu freieren Gruppierungen der Sätze über, meist mit Be-

nützung von Elementen der Suite, unter Verringerung oder Vergrößerung der Satzzahl. Für die Italiener ist ganz besonders die Beschränkung auf zwei Sätze charakteristisch, deren Zusammenstellung alle erdenklichen Variationen aufweist (Allegro — Andante, Andante — Allegro, Allegro — Tempo di Minuetto, Andante — Tempo di Minuetto usw.). Die häufige Verwendung des Menuetts bildet eine Analogie zur süddeutschen Praxis, die aber im allgemeinen eine Vermehrung der Sätze anstrebt. Man geht dabei entweder von der Sinfonia oder von der Suite aus, erweitert erstere durch Einschlebung von Suitensätzen oder gestaltet einzelne Sätze der Suite im Sonatensinn. So führen denn auch Kammer- und Klavierwerke und bisweilen sogar Orchesterkompositionen den Titel „Partita“ („Partia“) oder die alte Kollektivbezeichnung für die Tänze einer Suite im Gegensatz zum Vorspiel „Divertimento“ („Diversissement“), oder es tauchen Überschriften wie „Servizio di Tavola“ auf, die gleichfalls der Suitennomenklatur entstammen (vgl. „Banchetto musicale“ u. dgl., von Telemann ironisch mit „Bratensymphonie“ übersetzt). Die Satzzahl schwankt dabei zwischen vier (Sinfoniatypus mit Menuett) und acht und darüber (Suitentypus mit sonatenmäßigem Vorspiel, Finale und eventuell Andante). Diese italienischen und süddeutschen Abweichungen von der Dreisätzigkeit stellen sich sehr früh ein: schon die ersten mehrsätzigen Klaviersonaten in Italien, die um 1732 entstandenen von Durante (also keine Vorläufer derjenigen Philipp Emanuel Bachs!), sind zweisätzig, ebenso sämtliche erhaltenen von Domenico Alberti (vor 1740 geschrieben) und einige von Benedetto Marcello (aus der gleichen Zeit); für die durchwegs italienisch orientierten Instrumentalwerke des „Mailänder Bach“ Johann Christian ist die Zweisätzigkeit geradezu typisch. Die süddeutsche Erweiterung der Dreisätzigkeit ist in den verschiedensten Spielarten seit ca. 1740 nachweisbar, wo sie in Wien bei Monn, Reutter und Wagenseil, in Salzburg bei Johann Ernst Eberlin (1702—62, erzbischöflicher Kapellmeister) begegnet. Eine umfassende Untersuchung der Beziehung zwischen zyklischer Form und Benennung der vorklassischen Instrumentalwerke hat gezeigt, daß für die Bezeichnung „Divertimento“ der Besitz auch nur eines Tanzsatzes (meist des Menuetts) genügt; „Divertimenti“ sind also die weitaus meisten zweisätzigen Typen, die dreisätzigste Form, falls sie das Andante durch ein Menuett ersetzt, und jede Erweiterung des neapolitanischen Schemas durch Tanzstücke. Einer dieser zahlreichen Divertimentotypen hat sich infolge seiner ästhetisch besonders günstigen Kontrastwirkungen vor allen andern bewährt: die Viersätzigkeit durch Aufnahme des Menuetts in die Sinfonia. Auch diese Gruppierung begegnet schon 1740 in einer Monnschen Symphonie und findet sich dann in verschiedenen Wiener Werken von Wagenseil, Reutter und Schlöger, doch nur gelegentlich, nicht systematisch durchgeführt. Zum Prinzip wird die Aufnahme des Menuetts seit ca. 1745 in Mannheim, dank der Initiative von Stamitz, doch scheint Haydn das Prinzip 20 Jahre später unabhängig davon neu aufgestellt zu haben, da seine ersten Symphonien nur vereinzelt Menuette enthalten. Daß sich die Zeitgenossen über die Divertimentonatur dieses viersätzigen Zyklus im klaren waren, zeigt der flammende Protest der Norddeutschen gegen die angebliche Versündigung am Geiste der Sinfonia durch Aufnahme eines Tanzstückes.

Die Sonatenform des 1. Satzes wird von Pergolesi und Philipp E. Bach in dem oben geschilderten Entwicklungsstadium übernommen, das sich durch einen Moll-Seitensatz, eine sequenzierende, in Moll abkadenzierende Durchführung, eine vollständige und getreue Reprise und die tanzmäßige Wiederholung der beiden mit Repetitionszeichen versehenen Teile

kennzeichnet. Daneben kommen auch noch seitensatzlose Formen mit Festhaltung eines Rhythmus durch das ganze Stück vor. Die wichtigsten formalen Weiterbildungen Pergolesis sind das Auftreten von Dur-Seitensätzen und die selbständige Ausgestaltung des Epilogs, den ja vordem nur die Wiederholung des Überleitungsschlusses nach dem Seitensatze bildete. Beide Eigentümlichkeiten finden bis 1750 wenig Nachahmung, werden aber in den fünfziger Jahren überall angewendet; in Italien verschwindet der Mollseitensatz fast vollständig, während er sich im Süden und Norden Deutschlands neben dem in Dur weiter erhält. Weitere Fortschritte weisen die Mannheimer Kammer- und Orchesterwerke (seit ca. 1745) auf: Entwicklung der Überleitung aus dem Hauptsatzmaterial, Vertiefung der Durchführung durch kontrapunktische Kombinierung verschiedener melodischer Bruchstücke aus der Exposition und Ausbildung einer schlußbegründenden Koda nach der Reprise. Als Beispiel einer kontrapunktischen Durchführung ein Abschnitt aus einer Symphonie in D-Dur von Johann Stamitz:

Seitensatz:  usw.

Baß des Epilogs:  usw.

Stelle aus der Durchführung:

 usw.

Eine ähnliche Entwicklung macht die Klaviersonate unter Ph. Em. Bach durch. Auffälligerweise führt die Ausbildung der Durchführung in den vierziger und fünfziger Jahren oft zu einer Verkümmern der Reprise: da der Hauptsatz in der Durchführung eine große Rolle gespielt hat, wird er in der Reprise nicht wiedergebracht, diese beginnt gleich mit dem Seitensatz oder bestenfalls mit der Überleitungsgruppe, ist also unvollständig. So sind fast alle Allegri von Stamitz gebaut, aber auch viele Sonatensätze von Ph. Em. Bach und andern innerhalb des genannten Zeitraums. Eine formale Eigentümlichkeit Bachs ist die Ableitung des Seitensatzes aus dem Hauptsatzmaterial, ein für die spätere Entwicklung Haydns wichtiger Zug.

Die Formgebung des ersten Allegro wird für die der übrigen Sätze vorbildlich: Finale und langsamer Mittelsatz zeigen bei allen Schulen und Meistern der Übergangszeit Sonatenform mit oder ohne Seitensatz, zwischen ca. 1745 und 1760 oft mit unvollständiger Reprise. Rondoform und zwar in einer Ausprägung, die über die altklassische Primitivität kaum hinausgeht, zeigen nur die Finali von vielsätzigen Divertimenti. In Menuett und Trio macht sich die Tendenz nach Schaffung einer Reprise geltend, also auch ein Einschlag der Sonatenform.

Bringt die Entwicklung der Sonatenform zwischen 1730 und 1760 eigentlich nur vertiefende Ausgestaltung des von den Neapolitanern schon um 1720 Erreichten, so bedeutet dagegen der Ausbau der Melodik während dieser drei Jahrzehnte eine völlige Neuschöpfung; die altneapolitanische Melodik mußte fallen, wenn die Sinfonia konzertfähig werden sollte, und gerade auf diesem Gebiete wird die „Rückkehr zur Natur“ am sinnfälligsten. Der oben

als Notenbeispiel gegebene 1. Satz einer Sinfonia von Conti, eines der besten Werke dieser Art, zeigt die melodische Schwäche der neapolitanischen Opernvorspiele aufs deutlichste: die skalenmäßig ausgefüllten Dreiklangszerlegungen des Hauptsatzes, die akkordische Nebennotenfiguration der Skallengänge der Überleitung in fast ununterbrochener Sechzehntelbewegung, die gleichmäßig fallende Achtelskala des Seitensatzes, alles von altklassischer Sequenztechnik beherrscht. Weit günstiger stand es in der Klaviermusik, denn Domenico Scarlatti's Sonaten bringen, besonders als Seitensätze, ausgesprochene Melodien von Tanzcharakter oder in Anlehnung an die neapolitanische Arienmelodik. Dieser Weg wurde zwecks künstlerischer Hebung der Sinfonia seit 1730 allgemein beschritten: stilisierter Tanz und Volkstanz, Kunstgesang und Volkslied lieferten das Material für Seitensatz und Epilog. Am konservativsten wurden noch die Hauptsätze und Mollseitensätze behandelt; am Satzbeginn begegnen bis tief in die klassische Zeit hinein Themen, die auf Akkordzerlegung, Akkordwiederholung und einfachste Akkordverbindungen aufgebaut sind und in erster Linie rhythmisch wirken. Aber auch der Hauptsatz erfuhr bei manchen Meistern eine wirklich melodische Ausgestaltung: das „singende Allegro“ der Italiener von Pergolesi bis Christian Bach bildet ihn nach Art eines kantablen Seitensatzes. Die Mollseitensätze erscheinen oft durch die Anwendung der Imitation rückständig, zumal wenn dabei altklassische Fugenthemen auftauchen. Doch auch hier macht sich die neue Zeit häufig in homophon-kantablen Melodien geltend.

Pergolesi knüpft in seinen Triosonaten (1731) direkt an seine eigene Buffomelodik an, in der ja ein gutes Stück Volkstümlichkeit steckt. Die Verwandtschaft folgender Themen aus der „Serva padrona“ (1733):



mit nachstehenden Hauptsätzen aus den Triosonaten in B-Dur und E-Dur:

ist unverkennbar. Einen kantablen Hauptsatz enthält die Triosonate in G-Dur:

Moderato

Pergolesi Triosonaten stehen die um 1745 erschienenen von Christoph Willibald Gluck (1714 bis 1787) nahe, das einzige selbständige Instrumentalwerk des Meisters. Im folgenden Beispiel sind Mollseitensätze zusammengestellt, drei imitatorisch gearbeitete, einer über dem alten chromatisch absteigenden Ciaconabaß und ein rein homophon-kantabler:

Pergolesi, Trioson. B.

Monn, Symphonie B.

Stamitz, Symphonie D.

Stamitz, Trio C.

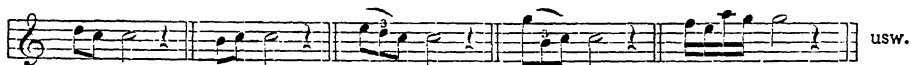
Monn, Symphonie G.

Nun eine Probe von kantablen Seitensätzen in Dur:

Wagenseil, Symphonie D.

Stamitz, Symphonie D.

Wie die Beispiele zeigen, ist der Seitensatz, ob in Dur oder in Moll, noch immer piano gehalten, also eine Art Soloepisode zwischen den Tuttigruppen der Überleitung und des Epilogs. Der 3. Takt des letzten Beispiels (Stamitz) enthält eines der sogenannten „Seufzermotive“, ein vorhaltartiges Portamento; derartige Bildungen, die in den verschiedensten Formen auftreten,



entstammen der neapolitanischen Gesangsmelodik und sind besonders für die italienischen Vorklassiker charakteristisch, finden sich aber auch überall dort, wo direkte Berührung mit der italienischen Kunst erfolgte, so in Wien, Mannheim und Berlin. Sie sind einer der Hauptträger der kantablen Wirkung. Noch einige charakteristische Epiloge, die zugleich starke volkstümliche Einschläge aufweisen:

Monn,
Symphonie B.

Stamitz,
Symphonie Es.

Der eben dargelegten reichen Melodik tritt noch ein Kunstmittel unterstützend zur Seite: der Kontrast innerhalb der einzelnen Themengruppen. Die große Entwicklung, die erst die kontrastierende Satzfolge geschaffen hatte und dann, in den Einzelsatz eindringend, den Seitensatz aufstellte, machte dabei nicht halt und trug den Kontrast in die einzelnen Satzteile selbst. Seit wenigstens 1740 lassen sich im Süden wie im Norden Deutschlands, ziemlich gleichzeitig bei Monn und Ph. Em. Bach, in Haupt- und Seitensätzen und Epiloggruppen schroff aufeinander prallende Gegensätze nachweisen, die fast immer in der Aufeinanderfolge einer zarten mehrstimmigen und einer kräftigen unisonen Phrase bestehen. Wagenseil schließt sich Monn bald an, ebenso Stamitz und mit ihm die andern in Mannheim wirkenden Österreicher. Im folgenden sind einige besonders charakteristische Fälle des „Kontrastierens im engsten Rahmen“ zusammengestellt:

Monn,
Symphonie D.
Hauptsatz

Allegro

Stamitz,
Symphonie D.
Hauptsatz

Presto

Wagenseil,
Symphonie *D*,
Seitensatz

Haydn,
Jugendsonate *E*.
Seitensatz

Das Zitat aus der vor 1767 komponierten Sonate Haydns ist vorgreifend gegeben, um den lückenlosen Anschluß der Jugendwerke dieses Meisters an die Kunst seiner Vorgänger darzutun. Die jähen Gegensätze in Dynamik, Melodik und Stimmführung wurden im Orchestersatz natürlich noch durch klangliche vermehrt und die Ausführung solcher Effekte dürfte Stamitz als Leiter des ausgezeichneten Mannheimer Orchesters dazu geführt haben, einen andern Orchestereffekt, das Krescendo vom *pp* zum *ff* über einem Baßorgelpunkt, seinen Symphoniesätzen organisch einzugliedern. Hauptsätze, aber mit besonderer Vorliebe Überleitungen sind so behandelt und in Stamitz eigenen Werken immer von bester Wirkung; unter den Händen seiner lokalen Nachahmer wird freilich das Krescendo ebenso wie das jähe Kontrastieren zu einer nichtssagenden Manier.

Zur Hebung des Niveaus der Sinfonia gehörte natürlich auch die Verbesserung der Stimmführung. Die wichtigsten diesbezüglichen Errungenschaften der vorklassischen Übergangszeit sind einerseits die Verlegung des Schwergewichts der Begleitung auf die Mittelstimmen, wodurch der Baß für melodische Führung frei wird, andererseits der schon im Kontrastprinzip liegende schnelle Wechsel verschiedener Stimmführungsarten innerhalb eines Satzes (z. B. Unison — Mehrstimmigkeit). Die Verlegung des Schwerpunktes der Begleitung in die Mittelstimmen erfolgt in der Weise, daß das Maximum der Bewegung, die kleinsten Notenwerte, als Tonwiederholung oder harmonische Brechung den Mittelstimmen zugewiesen wird, statt wie früher allein dem Baß zuzufallen. Damit ist die Grundlage für die Ausbildung der motivischen Begleitung gegeben. Im engsten Zusammenhange mit der Stimmführung steht die Zusammensetzung des Ensembles. Das bei den frühen Neapolitanern übliche Orchester war Streichquartett (worin die Viola oft mit dem Baß in Oktaven geht) mit verstärkenden Oboen und Fagott, gelegentlich wurden 2 Trompeten mit Pauken oder Hörner beansprucht. Die Bläser wirkten entweder nur als Forteregister oder sie hatten regelrechte Soli. Das Orchester der Übergangszeit vergrößerte sich kaum; die stärkste Bläserbesetzung bestand aus 2 Flöten, 2 Oboen (oder Klarinetten im Mannheimer und Pariser Orchester), 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Doch erhielten die Holzbläser und Hörner zu ihren Tuttifunktionen und Solostellen (in Mannheim oft die Seitensätze) noch eine dritte Aufgabe: die Harmonien in langen Noten auszuhalten und so zusammen mit den harmonischen Mittelstimmen den Basso continuo überflüssig zu machen. Tatsächlich ist dieser in vielen süddeutschen Symphonien entbehrlich;

trotzdem dürfte keine Aufführung ohne Mitwirkung des Cembalo erfolgt sein. Unter den Kammerensembles behauptete die Triobesetzung noch immer den Vorrang, doch ist das solistische Streichquartett schon in den vierziger Jahren entstanden; Haydns erste Quartette wurden 1755 geschrieben. Neben die Triosonate tritt als neues Dilettantenensemble die Klaviersonate mit Begleitung einer Violine oder einer Violine und eines Violoncells. Letzteres geht nur mit der Baßlinie des Klaviers, die Geige verdoppelt dessen Oberstimme oder terzt sie aus. Aus einer älteren Lautenmusik dieser Art hervorgegangen, erfreute sich die begleitete Klaviersonate großer Beliebtheit und Wagenseil, Schobert, Christian Bach und viele andere Klavierkomponisten schrieben für diese Besetzung, die auch für Arrangements von Symphonien starke Verwendung fand. Klavicembalo und Klavichord erhielten in der Vorklassikerzeit einen mächtigen Konkurrenten in dem verbesserten Hammerklavier (Pianoforte), dessen neue Spiel- und Klangmöglichkeiten zu einer neuen Art von Begleitung führten, den „Alberti-Bässen“ (nach Domenico Alberti so genannt), einfachen Akkordzerlegungen der linken Hand. Besonders die Italiener und Wiener huldigten dieser simpelsten Homophonie, während Schobert dem neuen Instrument mächtige, auf Beethovens orchestralen Klaviersatz hindeutende Wirkungen abgewann.

Neben der Ausbildung der Sonatenform läuft deren Übertragung auf das Konzert. Diese erfolgte ziemlich gleichzeitig durch Tartini in Italien, Stamitz in Mannheim, Wagenseil, Monn und Schlöger in Wien und die Söhne und Schüler J. S. Bachs in Mittel- und Norddeutschland. Die Umbildung der Vivaldischen Form zur Sonatenstruktur ging in der Weise vor sich, daß zuerst die Modulation auf die Dreiteiligkeit reduziert wurde (T—D, D—P, P—T), die tonartbegründenden Tutti in der Dominante und Parallele zu kurzen Epilogen zusammenschmolzen und schließlich das Anfangstutti das gesamte Material des ersten Solo erhielt, dessen Reprise der dritte Teil brachte, während der zweite die Form einer bescheidenen Durchführung annahm. Noch 1760 und später sind die Fälle zahlreich, in denen das Anfangstutti nicht alle Gruppen des späteren ersten Solo bringt; die endgültige Ausbildung des Konzerts erfolgte erst in der Wiener klassischen Zeit selbst. Der bedeutendste Vertreter des vorklassischen Konzerts ist zweifellos Ph. Em. Bach, der auch noch in anderer Hinsicht gleich zu nennen sein wird.

Noch eine Form der Barockzeit ging nämlich durch die Hände der Vorklassiker in Wiener klassisches Gut über, die zur „Fantasie“ gewordene Tokkata. Anknüpfend an seines Vaters „Chromatische“ schrieb Ph. Em. Bach eine Anzahl Fantasien für Klavier, in dreiteiliger Form: improvisatorischer Anfangs- und Schlußteil, dazwischen ein geschlossener langsamer Satz. Um die fantastische Natur des 1. und 3. Abschnittes schon äußerlich anzudeuten, vermeidet Bach darin die Taktstriche. Dem improvisatorischen Charakter dienen lange Rezitative mit Zwischenspielen, die dem *Recitativo accompagnato* der Oper abgelauscht sind. Den Zeitgenossen erschienen diese melodisch wie harmonisch kühnen Werke als der Inbegriff des Romantischen, als die musikalische Widerspiegelung des damals eben zu neuem Leben erweckten Shakespeare.

Die vorklassische Übergangszeit gipfelt in zwei sich scharf unterscheidenden Richtungen, der italienischen und der norddeutschen, zwischen denen ausgleichend und das Beste von beiden Seiten verarbeitend, eine dritte, die österreichisch-süddeutsche steht. Die Italiener lieben das *Divertimento* und (wie in der gleichzeitigen spätneapolitanischen Vokalmusik) die Kantabilität, sodaß die beiden Hauptgruppen des Sonatensatzes kaum kontrastieren. Die

Norddeutschen halten an der Dreizahl der Sätze fest und ebenso an der Gegensätzlichkeit der einzelnen Themengruppen, auch wenn der Seitensatz aus dem Hauptsatz entwickelt sein sollte, ferner verschmähen sie den glatten Albertibaß. Die Wiener und Süddeutschen halten die goldene Mittelstraße und sichern sich so die Errungenschaften der andern. Wenn man freilich in der Zeit der „Rückkehr zur Natur“ Umschau hält nach einem großen und tiefen Geiste, der all die kindliche und spielerische Naivität verschmäht und die Heiligkeit der Kunst predigt, so fällt das Auge auf eine einzige Erscheinung, Philipp Emanuel Bach. Sein Wollen war das höchste, und versagte auch oft sein Können vor dem letzten Gelingen, er war der wichtigste künstlerische Lehrmeister der Wiener klassischen Trias.

II. 1760—1780. Bald nach 1760 begannen die Namen Haydn und Mozart die Aufmerksamkeit von den Komponisten der Übergangszeit abzulenken und auf sich zu konzentrieren. Haydn zählte ungefähr 30 Jahre, während Mozart in einem selbst für ein Wunderkind überaus jugendlichen Alter stand. Von einem „Wiener klassischen Stil“ kann in dieser Zeit natürlich nicht gesprochen werden; beide Meister waren Kinder der Übergangszeit und ihr künstlerischer Werdegang brachte es mit sich, daß der Ältere in der Übung der Wiener Vorklassikerschule aufwuchs, während des Jüngeren Vorbilder in erster Linie die italienischen Meister der Zeit wurden. Erst mit der durch Mozarts Übersiedlung nach Wien ermöglichten persönlichen Berührung der beiden erfolgte von ca. 1780 an die gegenseitige kompositionstechnische Beeinflussung, die den „Wiener klassischen“ Stil schuf. Natürlich darf nicht übersehen werden, daß mit dem Hervortreten Haydns und Mozarts die zahlreichen kleineren Geister nicht von der Bildfläche verschwanden; ganz abgesehen von beider Altersgenossen, gelangten in der „frühklassischen Zeit“ einige der ältesten Vertreter der Übergangszeit, wie Ph. Em. Bach und Wagenseil, erst auf den Höhepunkt ihrer Entwicklung. Begreiflicherweise haben die Vorklassiker, die Vollzieher der großen Stilwandlung, die Aufmerksamkeit der Forschung bisher weit lebhafter erregt als die „Mitläufer“ der Klassiker, sodaß die Erkenntnis auf letzterem Gebiet noch manche Lücke aufweist.

Franz Joseph Haydn wurde 1732 zu Rohrau an der niederösterreichisch-ungarischen Grenze als Sohn eines Wagnermeisters geboren. Die musikalische Veranlagung ging wohl auf den Vater zurück und zeigte sich bei noch einem der zwölf Geschwister, Johann Michael (1737—1806), hoch entwickelt. Josef Haydn wurde als achtjähriger Knabe vom Hofkapellmeister Georg Reutter als Sängerknabe an die Wiener Stephanskirche gezogen, wo er fast zehn Jahre lang als Solosopranist tätig war und ohne eigentlichen Theorieunterricht nach dem Vorbilde der führenden Wiener Meister zu komponieren begann. Seine auf Grund des Stimmbruchs erfolgte Entlassung versetzte ihn auf ein weiteres Jahrzehnt in die Notwendigkeit, durch Privatunterricht und Korrepetitionen sein Leben notdürftig zu fristen, bis er 1759 eine Anstellung als Kapellmeister beim Grafen Morzin in Lukavec bei Pilsen erhielt. 1761 nahm er die Kapellmeisterstelle beim Fürsten Esterhazy in Eisenstadt an, die er bis zur Auflösung der Kapelle (1790) bekleidete. Mit einer Pension ausgestattet, lebte er nun bis zu seinem Tode 1809 in Wien, von wo aus er in den Jahren 1790—92 und 1794—95 Reisen nach London unternahm, die ihm große künstlerische und materielle Erfolge brachten. Ungeachtet der Widerwärtigkeiten einer vierzigjährigen unglücklichen Ehe, erhielt sich Haydn bis ins hohe Alter die Kraft und Fähigkeit, neue Eindrücke zu verarbeiten und so seine Kunst zu vervollkommen; nahezu alles, was von seinen Werken heute noch lebendig ist, hat er zwischen

seinem 60. und 70. Lebensjahre geschaffen, nach Mozarts Tode, dessen künstlerisches Erbe er sich als Sechzigjähriger voll zu eigen machte. Er hinterließ 104 Symphonien (die erste 1759, die letzte 1795 komponiert), mehr als 60 Divertimenti (Serenaden, Kassationen), 16 Opernvorspiele, mehr als 50 Konzerte (für Klavier, Violine, Cello, Kontrabaß und andere Instrumente), 77 Streichquartette und den Quartettzyklus „Die sieben Worte Christi am Kreuze“ (das erste Quartett 1755, das letzte 1801 geschrieben), 38 Klaviertrios, 30 Streichtrios, 12 Violinsonaten, 6 Duette für Violine und Viola, 175 Stücke für das Baryton, 52 Sonaten und Divertimenti für Klavier, Variationen und Fantasien für Klavier, Tänze und Märsche für Orchester usw.

Wolfgang Amadeus Mozart, 1756 als Sohn des erzbischöflichen Hofkompositors Leopold Mozart geboren, zeigte schon als Vierjähriger Anzeichen großer Begabung. Der Vater, selbst Instrumental- und Vokalkomponist und Verfasser des 1756 erschienenen Lehrwerkes „Versuch einer gründlichen Violinschule“, übernahm den theoretischen und praktischen Unterricht des Wunderkindes und ging mit diesem und dessen gleichfalls hochmusikalischer Schwester Maria Anna (Nannerl genannt) auf Konzertreisen (1762 nach München und Wien, 1763—66 nach Paris, London und Haag). Auf einen vierjährigen Aufenthalt in Salzburg und Wien folgte die italienische Reise 1770—71, gelegentlich derer Wolfgang in die Accademia dei Filarmonici in Bologna aufgenommen wurde und seine ersten großen Erfolge als Opernkomponist davontrug. 1769, kurz vor der Abreise, war der noch nicht Vierzehnjährige erzbischöflicher Konzertmeister geworden, 1779 wurde er zum Hoforganisten ernannt. In die Zwischenzeit fallen einige Italienfahrten zwecks Aufführung von Opern sowie die zweite Pariser Reise 1778—79. Da Mozart kein Wunderkind mehr war und mitten in den Kampf zwischen Piccinnisten und Gluckisten geriet, blieben ihm Erfolge versagt, zudem verlor er in Paris seine Mutter, die ihn diesmal begleitet hatte, und so kehrte er schwer getroffen nach Salzburg zurück. Konflikte mit dem Erzbischof Hieronymus Grafen Colloredo zwangen ihn 1781, die Hoforganistenstelle niederzulegen, worauf er dauernd nach Wien übersiedelte und sich mit Konstanze Weber verheiratete. Da er erst 1787 die schlecht dotierte Stelle eines kaiserlichen Kammerkomponisten erhielt, geriet er bald in mißliche Vermögensverhältnisse, dazu kamen Familiensorgen und künstlerische Enttäuschungen (Ablehnung des „Figaro“ und „Don Giovanni“ in Wien). Der Erfolg der „Zauberflöte“ fällt schon in sein Todesjahr 1791. Im Gegensatz zu Haydns Leben, das, von den späten Londoner Reisen abgesehen, im engen Kreise kleiner Privatkanapellen verlief, spielte sich das Mozarts in den bedeutendsten Musikzentren Europas vor der breitesten Öffentlichkeit ab, ein ähnlicher Gegensatz, wie er zwischen den Lebensläufen Bachs und Händels, Palestrinas und Lassos hervortritt. Mozart und Haydn waren übrigens durch innige, neidlose Freundschaft miteinander verbunden. Mozarts Instrumentalwerke sind 40 Sinfonien (die erste von 1764, die letzten von 1788), 31 Divertimenti, Serenaden und Kassationen, zahlreiche Märsche, Tänze und sonstige kleinere Orchesterstücke, 25 Klavierkonzerte, 15 Konzerte für Violine, Flöte, Klarinette, Horn oder Fagott, 5 Konzerte für 2—3 Soloinstrumente (2 Violinen, Violine und Viola, Flöte und Harfe, 2 Klaviere und 3 Klaviere), 9 Quintette, 26 Streichquartette, diverse Quartette, Trios und Duos verschiedenster Besetzung, 8 Klaviertrios, 42 Violinsonaten (darunter Mozarts erstes gedrucktes Werk von 1764), Variationen für Violine und Klavier, 5 Sonaten für Klavier zu 4 Händen, eine Fuge und eine Sonate für 2 Klaviere, 17 Klaviersonaten, 4 Fantasien, 15 Variationenwerke und Rondos, Tänze u. dgl. für Klavier, 17 Triosonaten mit Orgelbegleitung.

Wie schon betont, ist Haydn ganz aus der Wiener Vorklassikerschule hervorgegangen, was ja auch sein Lebenslauf von vornherein wahrscheinlich macht. Seine mit 1755 beginnenden Streichquartette zerfallen anfänglich der zyklischen Form nach in zwei gesonderte Kategorien: echte Divertimenti mit 5 Sätzen (Allegro — Menuett mit Trio — Andante — Menuett mit Trio — Presto) und echte dreisätzige Symphonietypen. Erst in Eisenstadt um die Mitte der sechziger Jahre kristallisiert sich der viersätzliche Typus mit dem Menuett an dritter Stelle heraus, gleichzeitig mit demselben Vorgang in der Symphonie. Unter Haydns ersten 20 Symphonien weist die Hälfte nur 3 Sätze auf, von den nächsten 10 haben noch immer 3 kein Menuett und erst von der 31. Symphonie an wird die Viersätzigkeit regulär. In der Besetzung geht Haydn im allgemeinen über das normale Bläsermaximum der Zeit nicht hinaus (2 Flöten oder Oboen, höchstens eine Flöte und 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken), doch liebt er solistische Streichinstrumente (gelegentlich ein förmliches Concertino von 2 Geigen und Violoncell). Die Form des 1. Satzes ist stets sonatenmäßig, und zwar anfänglich in typischer Wiener Ausprägung: Moll-Seitensatz und vollständige Reprise. Auch der langsame Satz zeigt anfangs immer Sonatenform; erst um 1780 geht Haydn immer entschiedener zur Romanzenform (Da-capo-Form mit kontrastierendem Mittelteil) über. Ebenso herrscht die Sonatenform im Finale, das nur in den Divertimenti Rondoform annimmt, in einigen Quartetten aber als Fuge gearbeitet ist. Im Menuett wird die Dreiteiligkeit mit vollständiger Reprise zur Regel, im Trio liebt Haydn kontrapunktische Arbeit, die bis zum strengen Kanon gehen kann; damit ist dem einfachsten Satze des Zyklus ein starker Kontrast gegenübergestellt. Ähnlich den Symphonien und Quartetten sind die Klaviersonaten gebaut, nur tritt in der zyklischen Anlage ein ausgesprochener Divertimentocharakter zutage: gerade die Hälfte der Sonaten ist normal dreisätzlich, unter den andern stehen einem viersätzigen Stück zahlreiche zweisätzliche gegenüber und auch unter den dreisätzigen besitzen manche an Stelle des langsamen Satzes ein Menuett. Erst um 1770 verschwindet allmählich dieser Divertimentocharakter aus der Haydn'schen Klaviersonate. Die Weiterbildung der Sonatenform erfolgt durch prinzipielle Entwicklung der Überleitung aus dem Hauptsatzmaterial, Vertiefung der Durchführungsarbeit und Ansätze zur Kodabildung. Der Seitensatz ist, wie erwähnt, oft der altneapolitanisch-wienerische in der Molltonart der Dominante, meist mit kontrapunktischen Manieren (Sequenz, Nachahmung) ausgestattet; der Einfluß Ph. Em. Bachs zeigt sich aber auch häufig und zwar darin, daß der Seitensatz aus dem Hauptsatz abgeleitet wird. Übrigens stellt sich auch der kantable Dur-Seitensatz bald ein. Bei Moll als Grundtonart kommt natürlich nur der in der Dur-Parallele stehende Seitensatz in Betracht, der dann in der Reprise in der Grundtonart, also in Moll wiederkehrt. Schon in frühen Symphonien begegnet im ersten Allegro eine langsame Einleitung, ein Einfluß der Ouvertüre, wie bald dargetan. Haydns Melodik wurzelt, wie die seiner Wiener Vorgänger, stark in der österreichischen Volksmusik, wozu seit der Übersiedlung nach Eisenstadt auch ungarische Einschläge treten. Seine Menuette haben oft Ländlercharakter, aber auch in geradtaktigen Allegrosätzen klingt der heimatliche Volkstanz an. Daß für Haydn so bezeichnende Melodien wie



(Quartett op. 2, Nr. 6, 3. Satz) tatsächlich der Tanzmusik entstammen, beweist z. B. folgende „Gavotte“ aus Josef Starzers Ballett „Roger und Bradamante“ vom Anfang der sechziger Jahre:



Selbstverständlich ist die Bezeichnung „Gavotte“ für diesen volkstümlichen Kontertanz nur mehr ein Deckname, auch der Schautanz war in Wien ein Tummelplatz für Volksweisen geworden. Derartige Melodik taucht bis zu den letzten Werken Haydns immer wieder auf, allerdings seit ca. 1770 durch ernstere Töne etwas zurückgedrängt. Es ist der von Haydn selbst dankbar eingestandene Einfluß der Werke Ph. Em. Bachs, der jenem den Weg aus der naiven Divertimentomusik zu höheren Kunstidealen wies. Diese Einwirkung äußert sich sowohl in prinzipiellen kompositionstechnischen Zügen (von der Anlehnung des Seitensatzes an den Hauptsatz war schon die Rede), als in der fortschreitenden Verinnerlichung der Werke, in dem erwachenden Bedürfnis, sich in den Tönen auszusprechen, statt unbeschwerte Unterhaltungsmusik zu schreiben. In der Klaviersonate C-Moll aus dem Jahre 1771 ist Haydn seinem Vorbilde sehr nahe gekommen und nun zeigt sich, daß er den Hauptmangel des Zeitstiles erkennt: die glatte Homophonie der Stimmführung. In der Klaviermusik nannte man diese Schreibweise den „galanten Stil“ und auch Ph. Em. Bach war es nicht gelungen, sie zu überwinden. In welcher Weise diesem Übelstande abgeholfen wurde, wird auf S. 789ff. von Guido Adler unter dem von ihm eingeführten Sammelbegriff des „obligaten Akkompagnements“ behandelt. Hier nur einige Ausschnitte aus dem 1. Satze des 3. Quartetts op. 33, Haydns erster nach dem neuen Prinzip angelegter Quartettserie:

The image displays two systems of musical notation. The first system shows a piano accompaniment with two staves (treble and bass clef) and a violin part on a single treble clef staff. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. The violin part has a melodic line with various ornaments and grace notes. The second system continues this texture, with the piano accompaniment and violin part. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. The text "usw." (et cetera) is written at the end of the second system.

Für die Entwicklung der Kammermusikensembles neben dem Streichquartett ist Haydn weniger bedeutend, ebenso für die Weiterbildung von Konzert und Ouvertüre. Klaviertrio und Sonate mit Klavierbegleitung blieben bis in seine letzte Schaffenszeit klanglich auf dem vorklassischen Niveau der „Klaviersonate mit Begleitung“; im Trio verdoppelt das Violoncell nach wie vor die Baßlinie des Klaviers und die Violine dessen Melodiestimme, wenn sie nicht gar auf die Rolle einer Mittelstimme beschränkt wird. Im Konzert erfolgt die endgültige Durchbildung der Sonatenform, sodaß die Anlage folgendermaßen aussieht: Exposition des Orchesters, Exposition des Soloinstruments mit Orchesterbegleitung und Orchesterepilog, Durchführung, verteilt auf Solo und Tutti, Reprise analog der Soloexposition, Orchesterkoda; auf dem Quartsextakkord der Schlußkadenz des Epilogs der Reprise hat der Solist die „Kadenz“ zu improvisieren. Was die Tonartfolge in den beiden Expositionen anbelangt, ist die der Soloexposition natürlich die sonatenmäßige, während die Tutti-Exposition in der Grundtonart schließen muß, also tonartlich den Charakter einer modulationslosen Reprise trägt. Sowohl im melodischen als im modulatorischen Aufbau zeigen Haydns Konzerte verschiedene Schwankungen: melodisch insofern, als die Tutti-Exposition oft nicht das gesamte Material der folgenden Soloexposition bringt, letztere also eine starke Erweiterung der ersteren darstellt, modulatorisch darin, daß der Seitensatz der Tutti-Exposition oft in der Dominanttonart erscheint und die Grundtonart dann erst durch den Epilog wieder festgelegt wird.

Die Geschichte der Ouvertüre dieser Zeit ist durch Gluck formal wie inhaltlich bestimmt. Seit seinem „Orfeo“ vom Jahre 1762 benutzt dieser als Opernvorspiel entweder den 1. Allegrosatz der neapolitanischen Sinfonia oder die in Rameaus Sinn umgestaltete französische Ouvertüre mit sonatenmäßigem statt fugiertem Allegro. Was das (bis dahin in der italienischen Oper völlig fehlende) Verhältnis des Vorspiels zum Drama anbelangt, fordert Gluck in der Vorrede seiner „Alkestis“ (1767), die Ouvertüre solle „die Zuschauer auf die Handlung vorbereiten und sozusagen deren Inhalt ankündigen“. Er denkt sich also das Vorspiel als ein Stück Programmusik und die Einleitungen seiner Opern „Alkestis“, „Iphigenie in Aulis“ (1774), „Armida“ (1777) und „Iphigenie in Tauris“ (1779) erfüllen die Forderung vollkommen im Sinne der psychischen Programmusik; naturalistische liegt nur in der zuletzt genannten Ouvertüre vor, die mit der Schilderung eines Seesturms auf die Handlung des 1. Aktes, nicht die der ganzen Oper vorbereitet. Gluck beutet für seinen Zweck die auf Themenkontrast angelegte Sonatenform aus, stellt in den Themen der Exposition die bestimmenden Personen, Gedanken oder Gefühle einander gegenüber und symbolisiert in der Durchführung ihr Ringen. Weiter entwickelt sich die symphonische Dichtung bei ihm allerdings nicht: die Wiederkehr der Antithese in der Reprise schneidet als rein musikalischer Zug den tondichterischen Gedankengang ab und die Lösung des Konflikts wird nie angedeutet, sondern die Ouvertüre geht direkt in den 1. Akt über. Die tondichterische Bewältigung des Reprisesproblems war Beethoven vorbehalten. Melodische Zusammenhänge zwischen Ouvertüre und Oper sind bei Gluck im allgemeinen auf die langsamen Teile des Vorspiels beschränkt. Haydn schließt sich Gluck formal an, insofern er die Ouvertüre auf den 1. Symphoniesatz in voller Sonatenform beschränkt, von tondichterischen Tendenzen ist aber nichts nachweisbar. Dabei war Haydn die Programmusik durchaus nicht fremd; wohl angeregt durch seines Eisenstädter Vorgängers Gregor Joseph Werner (1695—1766) Triowerk „Neuer und sehr kurios musikalischer Instrumentalkalender, partienweiß mit zwei Violinen und Baß in die zwölf Jahrmonate eingeteilt“, schrieb

er 4 Symphonien über die Tageszeiten, von denen drei (*Le matin, Le midi, Le soir*) erhalten sind und zwischen innigem „Ausdruck der Empfindung“ und naiver „Malerei“ wechseln.

Mozarts Entwicklung bis 1780 geht im großen und ganzen der Haydns parallel, nur von einem etwas verschiedenen Ausgangspunkte aus und anstatt in vierzigjährigem Zeitraum auf zwei Jahrzehnte zusammengedrängt. Neben den Werken des Vaters und der andern Salzburger Komponisten (Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser 1728—77) gab die italienische Musik, die der Knabe durch Christian Bach sowie an Ort und Stelle kennenlernte, die stärksten Jugendeindrücke. So begegnet denn auch das *Divertimento* in verschiedensten Typen, der kantable *Dur-Seitensatz*, der *Albertibaß* immer wieder und auch die unvollständige *Reprise* ist bis 1770 häufig anzutreffen. Die weiche neapolitanische Melodik mit ihren Seufzermotiven bleibt für Mozart überhaupt charakteristisch. Auch in seinem Schaffen tritt in den siebziger Jahren ein Umschwung zur Verinnerlichung ein, den neben Gluck sicher auch Ph. Em. Bach herbeigeführt hat. Nicht grundlos sagte Mozart im gleichen Sinne wie Haydn von ihm: „Bach ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechts kann, hat's von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein . . .!“ Und wie der Hamburger Bach das Vorbild in Kunstanschauung und Kunstidealen, so wurde es Haydn in den Kunstmitteln. Mozart, der das Genie und die größere Erfahrung des Älteren neidlos anerkannte, griff schon Haydns Versuch, das Quartett durch ein Fugfinale über das *Divertimento* zu erheben, augenblicklich auf, mit noch größerer Begeisterung aber das „obligate Akkompagnement“: unmittelbar nach Veröffentlichung von Haydns op. 33 entstand eine auf gleichem Prinzip aufgebaute, Haydn gewidmete Quartettserie. Mozarts gleichzeitig erfolgende Übersiedlung nach Wien deutete auch äußerlich die Gründung der Wiener klassischen Schule an.

Ging Haydn in der Ausgestaltung der Setzweise Mozart voran, so war dieser in der Behandlung der Kammermusik mit Klavier der Überlegene. In der Sonate mit Klavier, im Klaviertrio und im Klavierquartett, wozu später noch das Klavierquintett tritt, stellt er die Gleichwertigkeit der Streicher dem Klavier gegenüber her, und selbst das Violoncell löst sich vom Klavierbaß ab. Auch als Konzert- und Ouvertürenkomponist steht Mozart höher als Haydn. So wird z. B. die Wahrung der Grundtonart in der Orchesterexposition des Konzertsatzes bei ihm zur Selbstverständlichkeit. Seine diesbezüglichen Hauptwerke freilich fallen ebenso wie seine großen Ouvertüren, die Glucks Prinzipien über diesen hinaus durchführen, in die hochklassische Periode nach 1780.

Neben Haydn und Mozart wirkten auf den gleichen Gebieten zahlreiche kleinere Geister in allen Kulturländern, von denen die Österreicher Franz Asplmayr (ca. 1721—86), Josef Starzer (1726—87), Leopold Hoffmann (ca. 1730—93), Karl Ditters von Dittersdorf (1739—99), Johann Baptist Wanhal (Vanhall, 1739—1813) und Wenzel Pichl (1751—1805) genannt seien, denen sich der in Spanien wirkende Italiener Luigi Boccherini (1743—1805) anreihet. Wie die vorstehenden Lebensdaten zeigen, erstreckt sich die Wirksamkeit einiger von ihnen noch in die folgende hochklassische Epoche hinein. Starzer, Gluck sowie die in Stuttgart tätigen Florian Deller (ca. 1730—74) und Joh. Josef Rudolph (1730—1812) schufen auch auf einem von den großen Wiener Meistern nicht bebauten Gebiete, dem des Balletts, das durch Jean George Noverre (1727—1810) zur heroisch-dramatischen Pantomime ausgestaltet worden war. Eine verwandte Kunstgattung ist das Melodram, gesprochene Rede mit illustrierender Instrumentalbegleitung. Während im Ballett, wo weder

gesprochen noch gesungen wird, neben dramatisch-bewegten Szenen viele wirkliche Tanznummern stehen, besteht das Melodram nur aus einem leidenschaftlich-erregten Monolog, dessen musikalische Untermalung aus der Technik des *Recitativo accompagnato* der Oper hervorgegangen ist und sich daher vielfach mit Instrumentalfantasien im Stile Ph. Em. Bachs berührt. Den Anstoß zur Entwicklung des Melodrams gab Jean Jacques Rousseau (1712—78) mit seinem lyrischen Monolog „Pygmalion“ (1770), der zuerst von Horace Coignet (1736—1821) in Paris, dann von Asplmayr in Wien mit Musik versehen wurde. Einen Höhepunkt dieser Kompositionsgattung bedeuten die Melodrame des Böhmen Georg Benda (1722—95, Hofkapellmeister in Gotha): „Ariadne auf Naxos“ (1775), „Medea“, „Pygmalion“ und andere. Mozart hat in seiner unvollendet gebliebenen deutschen Oper „Zaide“ das Melodram zweimal angewendet. Zweifellos ist auch die Entstehung und Pflege des Melodrams ein Beweis dafür, daß sich das Empfinden weiterer musikalischer Kreise höheren Inhaltsproblemen zuwandte.

III. 1780—1810. In erstaunlich kurzer Zeit führte die Erfindung des obligaten Akkompagnements zum ersten Höhepunkte der Wiener klassischen Epoche, Mozarts großen Instrumentalwerken. Das Schicksal ermangelte freilich auch nicht, dem jugendlichen Meister die Lust an allem Spielerischen zu benehmen. Der Verlust des Wunderkindnimbus, der Kampf ums Dasein, verschränkt durch Familiensorgen, bisher ungekannte Enttäuschungen durch das Publikum, dies alles wirkte zusammen, sein Seelenleben aufs tiefste zu erschüttern. Schon äußerlich fällt die Zunahme der in Molltonarten (besonders D-Moll, G-Moll und C-Moll) stehenden Werke auf, sämtlich schmerzlich-leidenschaftlichen Charakters. Der Aufbau der Sätze wird immer reicher und dabei organischer. In der Sonatenform wächst der Hauptsatz oft zu mächtigen Dimensionen heran, und die Überleitung geht aus ihm hervor, aber nicht wie bei Haydn als eine Art Durchführung seiner Motive: der Beginn des Hauptsatzes wird wiederholt und setzt sich in die Überleitung fort. Der Seitensatz wird gleichfalls stark erweitert, meist dadurch, daß der ersten, kantablen Gruppe eine zweite, bewegte folgt, oft mit einem modulatorisch überraschenden Beginn. Der Epilog greift häufig auf den Hauptsatz zurück und erhält eine kleine Gruppe angehängt, die sowohl zur Wiederholung der Exposition, als zur Durchführung überleitet; wo diese Vorbereitung fehlt, beginnt die Durchführung in Anlehnung an den Schluß der Exposition. Die modulatorische Anlage der Durchführung (Wendung nach einer verwandten Molltonart, in der ein Ganz- oder Halbschluß erfolgt) bleibt im Prinzip bestehen, nur werden weit ferner liegende Tonarten als früher herangezogen. Ebenso wird das melodische Durchführungsprinzip, die Zerlegung des Expositionsmaterials in seine Elemente und deren lineare und kontrapunktische Verbindung zu neuen Gebilden, bedeutend gesteigert. Endlich bildet sich eine neue Gestaltungsweise für die Koda heraus: sie wird durchführungsartig angelegt (vgl. den 1. Satz der Klaviersonate in C-Moll von 1784). Den Höhepunkt dieser Entwicklung bilden die drei letzten, im Sommer 1788 komponierten Symphonien Mozarts in Es-Dur, G-Moll und C-Dur (Jupiter). Das kühnste Formexperiment darunter stellt das Finale der Jupitersymphonie dar. Es ist durchaus keine Fuge, wie oft behauptet wurde, sondern ein vollständiger Sonatensatz mit Fugenarbeit in Hauptsatz, Seitensatz und Durchführung, einer kanonischen Sequenz als Überleitung und kontrapunktischer Kombinierung des gesamten Themenmaterials in der Koda. Im Prinzip Ähnliches bietet die Ouvertüre zur „Zauberflöte“. Der Orchesterapparat der letzten Symphonien ist gegen früher kaum gewachsen; je 2 Flöten,

Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten nebst Pauken stellen das Maximum dar, meist ist aber nur eine Flöte verlangt. Gelegentlich werden die Oboen durch Klarinetten ersetzt. Die Behandlung dieses bescheidenen Klangkörpers erfolgt aber in der oben geschilderten neuen Weise, die dem obligaten Akkompagnement koloristische Wirkungen abgewinnt. Besonders fortschrittlich berühren Aufteilungen der melodischen Linie an zwei Klangkörper verschiedenen Charakters (Streicher und Bläser oder Bläser verschiedener Klangfarbe untereinander), im ernstesten wie im komischen Genre:

Symphonie
G-Moll, I. Satz:

1. Oboe
1. Fagott

1. Violine
2. Violine

Flöte
1. Klari-
nette

Symphonie
Es-Dur, Finale:

1. Fagott

1. Violine

2. Violine

Auch die letzten Kammermusikwerke und Klaviersonaten stehen auf der Höhe der Entwicklung. Unter den Konzerten der achtziger Jahre sind wieder zwei voll leidenschaftlicher Tragik, die Klavierkonzerte in D-Moll und C-Moll. Im letzteren wagt Mozart, den 1. Satz statt vom Orchester, vom Soloinstrument abschließen zu lassen. Im allgemeinen ist die Sonatenform im Konzertsatz voll und klar ausgebildet, nur erweitert die Soloexposition die des Tutti noch manchmal um einen zweiten Seitensatz und eine neue Kontrastgruppe, die dem Hauptsatz vorangeht. Tummelplatz der Virtuosität sind in erster Linie die Überleitungsteile, die sich zwischen alle Themengruppen einschieben, aber auch innerhalb letzterer kann der Solist in den bravourösen Umspieldungen der Melodien seine Technik zeigen. Zu einigen Sätzen hat Mozart selbst Kadenzen niedergeschrieben.

Eine gesonderte Betrachtung verlangen Mozarts letzte Ouvertüren. In seinen Jugendopern hatte er fast ausnahmslos die dreisätzige Sinfonia verwendet, höchstens daß nach spätneapolitanischer Übung das Finale durch die erste Gesangsnummer der Oper ersetzt war. Seit dem „Idomeneo“ (1781) herrscht Glucks Prinzip der einsätzigen Ouvertüre in Sonatenform mit oder ohne langsame Einleitung. Wie in allen Zeiten und Stilepochen wurde auch in der frühklassischen Periode in der Ouvertüre die zugrunde liegende Form flüchtiger gehandhabt als

beim absoluten Musizieren außerhalb der Oper. Dies äußert sich auch bei Mozart und zwar im Fehlen der Durchführung der Sonatenform. In der Ouvertüre zur „Entführung aus dem Serail“ (1782) ist die Durchführung durch einen langsamen Satz ersetzt, die nach Moll gewendete erste Arie der Oper. Ebenso war ursprünglich die „Figaro“-Ouvertüre von 1786 angelegt, doch entfernte Mozart den langsamen Mittelteil und stellte durch Einfügung der vom Epilog der Exposition zur Reprise zurückleitenden Takte die jetzige durchführungslose Form her. Erst in der Ouvertüre zum „Don Giovanni“ (1787) tritt die Durchführung auf. Im Vorspiel zur „Zauberflöte“ (1791) sind Hauptsatz und Durchführung fugiert und das Fugenthema resp. sein Gegensatz bestreitet auch die übrigen, homophonen Satzgruppen. Aber auch das inhaltliche Prinzip Glucks, das programmatische Verhältnis der Ouvertüre zum Drama, wird von Mozart übernommen und ausgebaut. In der „Entführung“ deutet das Vorspiel wohl nur das orientalische Milieu und (im langsamen Mittelteil) den Ausgangspunkt der Handlung, die Sehnsucht Belmontes nach der Geliebten, an; ähnlich gibt die Ouvertüre zum „Figaro“, gleich der Oper selbst, ein glänzendes Konversationsstück mit einigen wenigen ernsteren Momenten, ohne auf Einzelheiten der Handlung hinzudeuten. Im Vorspiel zum „Don Giovanni“ dagegen liegt zweifellos tondichterisches Eingehen auf den Höhepunkt und Kern der Handlung, die leichtfertige Abweisung aller Schicksalsmahnungen, vor. Der (wieder mit dem alten Unisonokontrastr arbeitende) Seitensatz



ist diesbezüglich nicht mißzuverstehen; so erscheinen dann die übrigen Themengruppen der Exposition als Symbolisierung der genußsüchtigen Lebensfreude des Helden, während in der Durchführung seine Leichtfertigkeit sehr in die Enge getrieben wird und der böse Ausgang zu ahnen ist, auf den ja schon die der Katastrophenszene entlehnte langsame Einleitung hinweist. Wieder durchkreuzt, wie bei Gluck, die Reprise den dichterischen Gedankengang, wenn auch die zur ersten Szene überleitende Koda das unisono Schicksalsmotiv des Seitensatzes wieder anklingen läßt. Auch die Zauberflötenouvertüre symbolisiert ohne Zweifel den Kern der Handlung, das Ringen der Helden um die Vollkommenheit; anders ist die fugierte Arbeit, die, nach schweren Kämpfen und Trübungen in der Durchführung, mit dem Triumph des Fugenthemas endet, kaum zu deuten. Von diesen Erkenntnissen aus scheint es gerechtfertigt, auch in einigen der letzten Symphonien, Konzerte, Kammermusik- und Klavierwerke tondichterische Absichten anzunehmen. Es ist übrigens auffallend, daß Mozart das für damalige Begriffe große Orchester seiner letzten Ouvertüren (je ein Paar Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, in der „Zauberflöte“ auch 3 Posaunen) in keiner der Symphonien fordert.

Die tondichterische Verwendung der Fugenarbeit läßt an einen Einfluß der Werke J. S. Bachs denken. Noch die Klavierfantasie in C-Moll vom Jahre 1785 ist formal wie inhaltlich eine Weiterbildung der Fantasien Philipp Emanuels (fünf- statt dreiteilig, zwei geschlossene

kantable Gruppen zwischen drei improvisatorischen); nach dem Aufenthalt in Leipzig im Jahre 1789 aber, der Mozart die Bekanntschaft mit einigen der bedeutendsten Vokalwerke Johann Sebastians vermittelte, macht sich dessen Geist in Mozarts allerletztem Schaffen unverkennbar geltend, allerdings in erster Linie wieder in Vokalkompositionen, so in der die Einheit von Gott Vater und Sohn symbolisierenden, stark modulierenden Doppelfuge des „Kyrie“ im Requiem und in der Choralbearbeitung (Duett der Geharnischten) der „Zauberflöte“. So ist die in der vorklassischen Übergangszeit bekämpfte altklassische Kompliziertheit von Form und Inhalt nach einem halben Jahrhundert innerhalb eines ganz andern Stiles wieder durchgedrungen, einstweilen freilich nur als vereinzelter Vorstoß; erst der spätere Beethoven und die Romantik sollten die Stilverschmelzung durchführen. So endete Mozart, der in den Bahnen der naivsten Vorklassiker begonnen hatte, als tiefsinniger Tondichter. Nur in seinen direkt als „Serenaden“ und „Divertimenti“ bezeichneten Werken lebt der Geist der vorklassischen Übergangszeit weiter.

Mit Mozarts Scheiden beginnt Haydns große Zeit. Die formale Entwicklung seiner Werke läuft der in Mozarts Schaffen parallel. Bezeichnend für seine Behandlung der Sonatenform sind: melodische Beziehungen zwischen einer eventuellen langsamen Einleitung und dem Allegro, der knappe, liedförmig periodisierte Hauptsatz, die ausgedehnte, aus Hauptsatzmotiven durchführungsartig entwickelte Überleitung, der knappe, oft aus dem Hauptsatz abgeleitete Seitensatz, imitatorische Arbeit (oft wirkliche Fugierung) in der Durchführung, häufig Verschleierung des Beginns der Reprise durch andersartige Harmonisierung des Hauptsatzes oder gar Versetzung in eine andere Tonart, endlich die rein schlußbekräftigende Gestalt der Koda. Der langsame Satz gibt, wie schon erwähnt, die Sonatenform ganz auf und wird zur Romanze, oder er besteht aus Variationen. Unter letzterem Typus fallen besonders Fälle auf, bei denen nicht ein Thema variiert wird, sondern zwei kontrastierende Themen abwechselnd abgewandelt werden; nach mehreren Variationen folgt dann eine ausgedehnte, meist nur ein Thema durchführungsartig behandelnde Koda (vgl. das Andante der Symphonie in Es-Dur „mit dem Paukenwirbel“). Die Menuette schwanken zwischen zwei Extremen: dem kaum stilisierten Gebrauchstanz (oft ländlerartig) und dem streng kanonischen Typus. Das Finale zeigt seit ca. 1780 häufig die Rondoform. Diese macht schon unter Mozarts Händen, besonders aber bei Haydn eine Wandlung durch: die Angleichung an die Sonatenform. Den ersten Schritt über den primitiven altklassischen Rondotypus hinaus bedeutet die Einführung einer den letzten Eintritt des Ritornells vorbereitenden Rückleitung nach der letzten Episode. Dann wird die letzte Episode melodisch der ersten gleichgesetzt, wobei die erste zur Dominanttonart moduliert, die letzte aber in der Grundtonart verbleibt; so entsteht eine Art Exposition — Reprisenverhältnis, das noch markanter wird, wenn die erste (= letzte) Episode aus Überleitung, Seitensatz und Epilog besteht. Nach dem Epilog der Expositionsepisode wird zur Grundtonart zurückgekehrt und das zweite Ritornell erscheint. Nun fehlt noch die Durchführung, denn an ihrer Stelle steht die zweite, gewöhnlich in der Parallel- oder Varianttonart gehaltene und auch sonst stark kontrastierende Episode, auf welche dann drittes Ritornell und Reprise der ersten Episode folgen. Ein Schema dieser Form sieht folgendermaßen aus: 1. Ritornell (T) — 1. Episode (Überleitung T—D, Seitensatz D, Epilog D, Rückleitung D—T) — 2. Ritornell (T) — 2. Episode (P oder V, kontrastierend) — 3. Ritornell (T) — 3. Episode (= 1., Überleitung, Seitensatz und Epilog T) — 4. Ritornell (T, mit kleiner Koda).

Aber auch den letzten Schritt tut Haydn durch Umwandlung der zweiten kontrastierenden Episode in eine wirkliche Durchführung, der das Ritornell in der Grundtonart vorangeht. Letzteres wirkt nunmehr natürlich als Hauptsatz und die wichtigsten formalen Unterschiede gegenüber der wirklichen Sonatenform sind: die Rückleitung vom Ende der Exposition (in D) zum Beginn der Durchführung mit dem Hauptsatz in der Grundtonart sowie das Auftreten des vollständigen Hauptsatzes als Koda; die letzterwähnte Eigentümlichkeit kann aber auch schon bei Haydn fehlen. In dieser sonatenähnlichen Gestalt wird das Rondo von Beethoven übernommen.

In einigen seiner letzten Instrumentalwerke versucht Haydn, sein Ph. Em. Bach entlehntes Verfahren der Ableitung des Seitensatzes aus dem Hauptsatze auf ganze Sätze auszudehnen. Durch immer wieder verschiedenartige Weiterführung des melodischen Grundstoffes und verschiedenartige Begleitungsrythmen bringt der Meister das Experiment zu glänzendem Gelingen. Ebenso verblüffend wirkt seine Instrumentation. Als fast Sechzigjähriger lernte Haydn in London ein wirkliches Orchester kennen, das in Zusammensetzung und technischem Können leistungsfähig war; in Eisenstadt hatte er es doch nur mit einem größeren Kammerensemble zu tun gehabt. Das Bedürfnis nach einem solchen Klangkörper scheint nun sein Leben lang in ihm lebendig gewesen zu sein, denn die Anpassung an die neuen Mittel erfolgt mit unglaublicher Schnelligkeit. Haydn wächst rasch über Mozarts Orchestertechnik hinaus, der trotz des obligaten Akkompagnements noch vielfach an den ganz „unobligaten“ harmonischen Haltetönen der Hörner und Holzbläser, wie sie in der Vorklassikerzeit zwecks Eliminierung des Continuo entstanden waren, festhielt.

Tondichterische Züge sind in Haydns großen Instrumentalwerken wohl kaum nachweisbar. Seine Sturm- und Drangzeit liegt zwischen 1770 und 1780, nachher kehrt er, wenn auch unter weit höherer Verinnerlichung, seiner innersten Natur folgend, zu den Idealen seiner Jugend zurück. Trotz aller tiefsinnigen, tragischen oder romantisch-schwärmerischen Stellen ist und bleibt der Grundzug seiner Werke volkstümliche Fröhlichkeit in allen erdenklichen Schattierungen. Neben dem Tondichter Mozart, der Erfüllung Ph. Em. Bachs, steht der Musikant Haydn, die Erfüllung der „Rückkehr zur Natur“.

Als Haydn 1790 auf der Durchreise nach London Bonn berührte, wurde ihm der zwanzigjährige Ludwig van Beethoven vorgestellt, dessen höchster Wunsch war, in Wien unter Mozart studieren zu können; als der Meister zwei Jahre später, nach Wien heimkehrend, wieder durch Bonn kam, war Mozart nicht mehr und der junge Rheinländer erbat sich die Gunst, Haydns Schüler werden zu dürfen. Noch im gleichen Jahre übersiedelte er nach Wien, bestimmt, seine beiden großen Vorgänger zur Wiener klassischen Trias zu ergänzen.

Ludwig van Beethoven, 1770 in Bonn geboren, stammte aus einer ursprünglich in den Niederlanden ansässigen Musikerfamilie. Seine ersten Lehrer waren sein Vater Johann, Tenorist an der Kurfürstlichen Kapelle (des Erzbischofs von Köln, dessen Residenz Bonn war), der Oboist Pfeiffer und später die Hoforganisten Van den Eeden und Christian Gottlob Neefe (1748—98, angeblich Schüler Ph. Em. Bachs). Der Knabe, der sich als Wunderkind entwickelte, wurde schon als Dreizehnjähriger zum Cembalisten der Bonner Kapelle bestellt und sollte 1787 Mozarts Schüler werden, was nur durch die schwere Erkrankung seiner Mutter verhindert wurde. So ging Beethoven, wie schon gesagt, erst 1792 nach Wien, wo ihm Graf Ferdinand von Waldstein schon von Bonn aus die Wege geebnet hatte. Der Unter-

richt durch Haydn dauerte nur zwei Jahre und auch in dieser Zeit war Beethovens eigentlicher Lehrer der Singspielkomponist Johann Schenk (1753—1836); Haydn stand damals auf dem Höhepunkte seiner Künstlerschaft, hatte noch sehr viel zu geben und fürchtete wohl angesichts seines Alters jede Ablenkung von der Erfüllung der ihm vorschwebenden Aufgaben, zumal wenn sie durch einen genialen, aber in der Sturm- und Dranggärung begriffenen Schüler erfolgte. So war das Verhältnis von Lehrer und Zögling ein sehr oberflächliches und der letztere zog es vor, sich bei einem routinierten kleineren Geiste Rats zu erholen. Mit Haydns zweiter Abreise nach London nahm das Lehrverhältnis auch äußerlich ein Ende, und Beethoven studierte bei Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809, Kapellmeister an der Stephanskirche) und dem Hofkapellmeister Antonio Salieri (1750—1825). Er war der erste unter den Großen, der es, dank der geänderten Anschauungen über Kunst und Künstler, wagen konnte, ohne feste Anstellung ganz der Komposition zu leben. Ein durch Graf Waldstein auf ihn aufmerksam gewordener Kreis von Aristokraten ermöglichte ihm dies und hielt ihn 1809 durch Garantierung einer hohen Rente in Wien zurück, als ihm die Kapellmeisterstelle in Kassel angeboten wurde. Trotz dieser günstigen Verhältnisse und großer Erfolge als Pianist und Komponist brachen schwere Zeiten über Beethoven herein: ein vernachlässigtes Ohrenübel steigerte sich zu völliger Taubheit, die hohe Jahresrente seiner Gönner wurde durch die Geldentwertung nach den Napoleonischen Kriegen sehr reduziert und sein Mündel und Neffe, Karl van Beethoven, stürzte ihn durch leichtsinnigen Lebenswandel in schwere finanzielle Kalamitäten und tiefe Herzenskonflikte. Seit Jahren von aller Welt zurückgezogen und in den knappsten Verhältnissen, starb Beethoven 1827 in Wien. Seine Instrumentalwerke sind: 9 Symphonien, 11 Ouvertüren, 1 Violinkonzert (auch als Klavierkonzert arrangiert), 5 Klavierkonzerte, 1 Tripelkonzert (für Klaviertriosolo), Fantasie für Klavier, Orchester und Chor, Rondo für Klavier und Orchester, 2 Romanzen für Violine und Orchester, Märsche und Tänze für Orchester, 38 Klaviersonaten, 10 Violinsonaten, 1 Rondo und 1 Variationenwerk für Violine und Klavier, 5 Cellosonaten, 3 Variationenwerke für Cello und Klavier, 7 solche für Flöte und Klavier, 21 solche für Klavier allein, vierhändige Klavierwerke (1 Sonate, 2 Variationenzyklen, 3 Märsche), Rondos, Bagatellen, Präludien, Andante, Fantasie und Tänze für Klavier, 1 Hornsonate, 9 Klaviertrios, 2 Triovariationenwerke, 4 Klavierquartette (3 davon von 1785), 1 Klavierquintett mit Bläsern, 2 Bläseroktette und 1 Bläsersextett, Septett und Sextett für Streicher und Bläser, 2 Streichquintette, 16 Streichquartette, je 1 Fuge für Quartett und Quintett, 5 Streichtrios, 1 Trio für Flöte, Violine und Viola, 1 Trio für 2 Oboen und Englischhorn, 3 Duos für Klarinette und Fagott, 2 Posaunenquartette.

Beethovens gewiß sehr zahlreiche Kompositionen erscheinen gegenüber den Werken seiner Vorgänger gering an Zahl; dies kommt daher, daß er, zur Individualität geworden, eine Stimmung, einen Gefühlsverlauf nicht wie jene in einer Serie gleichartiger Kompositionen niederlegte, sondern in eine einzige Schöpfung konzentrierte, an der er dann freilich längere Zeit, oft jahrelang arbeitete und feilte. Von Haydns naiver Musizierlust besaß Beethoven sehr wenig: dort, wo Mozart aufgehört hatte, knüpfte er an, gleichfalls vom Geiste der Kunstauffassung Ph. Em. Bachs beseelt. In seinem Schaffen unterscheidet man allgemein drei Perioden: eine der Abhängigkeit von Haydn und Mozart (bis ca. 1802), eine zweite der individuellen Ausgestaltung der überkommenen Kunstmittel (bis ca. 1812) und eine dritte der weitestgehenden Umgestaltung dieser Mittel.

Schon in den Werken der ersten Schaffensperiode treten individuelle Züge hervor, so in der zyklischen Form die Versätzigkeit aller Ensembles und der Ersatz des Menuetts durch das Scherzo. Die Bezeichnung als solche war nicht neu; sie begegnet schon in der altklassischen Zeit in allgemeinen Titeln wie „Scherzi musicali“, wo sie meist Suiten bedeutet, später, in der Auflösungszeit der Suite, als Deckname für die verschiedensten Tanztypen, endlich hatte Haydn gerade in seinen Reformquartetten op. 33 das Menuett durchgängig „Scherzo“ benannt. Während es sich hier wirklich nur um eine Umnennung ohne Wesensänderung handelt, hängen Beethovens Scherzi fast nur mehr durch den $\frac{3}{4}$ -Takt mit dem Menuett zusammen, da sie in viel schnelleren Tempi stehen und Tanzrhythmen geflissentlich vermeiden. Im Sonatensatz des jungen Beethoven fällt das prinzipielle Aufgreifen der durchführungsartigen Koda des letzten Mozart auf, am stärksten aber wohl die Melodik der Allegrosätze, die ganz auf der Sequenz beruht:



Damit ist der Grund zu einer überaus wichtigen Weiterentwicklung gelegt. Daß Beethoven das sonatenmäßig umgestaltete Rondo Haydns übernimmt, wurde schon betont (vgl. das Finale der 2. Symphonie). Etwas abseits von den normalen Sonatenzyklen stehen die beiden mit „Sonata quasi una fantasia“ überschriebenen Werke des op. 27. Die Satzfolge ist hier ungewöhnlich, die einzelnen Sätze sind ohne Zwischenpausen aneinanderzureihen und auch die Struktur einiger Sätze an sich ist sehr auffallend: ein „Lied ohne Worte“, wie es der 1. Satz der „Mondscheinsonate“ darstellt, wird in normalen Sonaten kaum zu finden sein. So verraten schon die Werke der ersten Periode hohe formale Originalität im Dienste eines edlen, leidenschaftlichen Pathos.

Die zweite Schaffensperiode Beethovens, die ungefähr die Kompositionen von der 3. bis zur 8. Symphonie umfaßt, zeigt vor allem starkes Anwachsen der Dimensionen in jeder Hinsicht. Die Pastorsymphonie bringt (allerdings in programmatischer Absicht) einen 5. Satz, das zwischen Scherzo und Finale eingeschobene Gewitter. Die Ausdehnung der Einzelsätze wächst bedeutend durch die Erweiterung der Satzgruppen: die beim letzten Mozart häufige zweiteilige Anlage von Haupt- und Seitensatz wird von Beethoven oft zur Dreiteiligkeit ausgebaut, wobei Steigerungen und starke Kontraste eine große Rolle spielen. Die Erweiterung der Durchführung erfolgt einige Male durch Aufnahme neuen, in der Exposition nicht erschienenen Materials. Dazu hat jedenfalls das Bedürfnis geführt, die (bedeutend weiter greifende) Modulation nicht als Selbstzweck ansehen zu müssen, sondern (analog dem Auftreten des Seitensatzes nach der Überleitung) in der Zieltonart der Durchführung ein melodisches

Geschehen zu veranlassen, eine kantable Melodie zu bringen (vgl. den 1. Satz der „Eroica“ und des Violinkonzertes). Die durchführungsartige Koda wird oft so breit angelegt, daß sie wie eine zweite Durchführung anmutet, besonders dann, wenn sie ebenso aus der Reprise hervorgeht wie zuerst die Durchführung aus der Exposition. Mit der Erweiterung der Dimensionen geht die des Modulationskreises Hand in Hand. Dabei spielt das Mediantenverhältnis (C-Dur—As-Dur, C-Dur—E-Dur, C-Dur—A-Dur, C-Dur—Es-Dur) eine große Rolle, nicht nur für die Wahl der Seitentonart (vgl. „Waldsteinsonate“, 1. Satz: C-Dur—E-Dur), sondern sogar innerhalb einer Periode für Vorder- und Nachsatz:



Die Modulation innerhalb der Durchführung kennt überhaupt keine Schranken, ebenso wird in der Koda knapp vor Schluß noch in kühnster Weise moduliert. Mitten unter den mächtig erweiterten Formen stehen ab und zu Werke von denkbar knappster Fassung, wie etwa die 5. Symphonie.

Die Konzerte Beethovens bauen gleichfalls auf Mozart als Basis weiter. Der für die weitere Entwicklung belangreichste Zug ist die Voranstellung einer kurzen Partie des Soloinstruments vor das erste Tutti, wie es in den ersten Sätzen der Klavierkonzerte in G-Dur und Es-Dur der Fall ist; im G-Dur-Konzert ist das beginnende Klaviersolo der Vordersatz der Hauptsatzmelodie, im Es-Dur-Konzert eine kadenzartige freie Introduktion. In beiden Fällen bringt das folgende Tutti ganz regulär die Exposition des Satzes, der Beginn mit dem Solo hat also keinerlei konstruktive Folgen. Dennoch haben diese Fälle wohl den Anstoß zur Eliminierung des ersten Tutti im Konzert der Romantiker seit Mendelssohn gegeben.

Auch als Ouvertürenkomponist setzt Beethoven Mozarts Prinzipien fort, zeigt aber auch Beeinflussung durch die von ihm hochgeschätzten Opernvorspiele der Gluck-Schüler Luigi Cherubini (1760—1842) und Étienne Nicolas Méhul (1763—1817). Die tondichterische Ausgestaltung, dem Kern der Handlung gemäß, steht ihm im Vordergrund und wie seine Vorbilder sucht er diesen Zweck durch Ausbeutung der in der Sonatenform liegenden Möglichkeiten zu erreichen. Als das Hauptproblem haben wir dabei die Umgehung der in der Reprise liegenden rein musikalischen Wiederholung der Exposition erkannt, die nach den Kämpfen des Durchführungsteils tondichterisch ganz unmotiviert auftritt. Nachdem sich Beethoven in der ersten „Leonoren“-Ouvertüre (1804 oder 05 entstanden) darauf beschränkt hatte, den aktiven und den passiven Helden der Handlung (Leonore und Florestan) einander gegenüberzustellen und das Leonorethema zum Siege zu führen, ging er noch 1805 in der zweiten Ouvertüre darauf aus, die Verwicklung bis zur drohenden Katastrophe und die plötzliche Lösung des Knotens zu symbolisieren. Die langsame Einleitung macht durch Zitierung der Kerkerarie Florestans mit dem Ausgangspunkt des Dramas bekannt, dann bringt das Allegro als Hauptsatz eine in der Oper nicht vorkommende, Leonore bezeichnende Melodie und als Seitensatz abermals die Florestanarie, so daß also die beiden Helden einander gegenüberstehen, der Epilog greift auf Leonores zuversichtliches Thema zurück. Nun steigt in der Durchführung die Erregung und führt schließlich zu einem Augenblick der höchsten Spannung, in dem das Trompetensignal, das in der Oper den Befreier verkündet, wörtlich ertönt. Tondichterisch ist damit der Grundzug der Handlung erschöpfend vorgeführt und Beethoven

wagt es, auf die Reprise zu verzichten und nach einem Auftreten der choralartig harmonisierten und so wie ein Dankgebet klingenden Florestanmelodie durch eine glänzende Stretta direkt zur Koda überzuleiten, die den Triumph des Leonorethemas bringt. Wagte so Beethoven auf der Höhe seiner Schöpferkraft die Sonatenform um des tondichterischen Zweckes willen einschneidend zu modifizieren, ein Jahr später arbeitete er die „zweite“ Ouvertüre zur „dritten“ um und der Kern dieser Umarbeitung besteht in der Einfügung der Reprise. Der Meister ist also vor der tondichterischen Wahrheit auf Kosten der musikalischen Form zurückgeschreckt und war in seinen folgenden Ouvertüren (zu Collins „Coriolan“ und Goethes „Egmont“) bestrebt, ein denkbar günstigstes Kompromiß zwischen Deutlichkeit des Inhalts und Klarheit der Form herzustellen. Dies gelang ihm auch und zwar durch den Kunstgriff, die zur Entscheidung führenden Kämpfe nicht in die eigentliche Durchführung, sondern in die durchführungsartige Koda zu verlegen; die Durchführung der „Coriolan“-Ouvertüre verdient ihre Bezeichnung überhaupt nicht, da sie nur in einer gesteigerten Fortführung des Epilogs der Exposition besteht, die der „Egmont“-Ouvertüre ist eine Episode, nach der die Reprise mit Naturnotwendigkeit eintritt. Gerade das letzterwähnte, 1810 komponierte Vorspiel zeigt deutlich, wie Beethoven damals über das Verhältnis von Form und Inhalt dachte.

Noch weit berechtigter als Mozart gegenüber ist der Schluß, eine solche tondichterische Potenz könne sich unmöglich auf die Ouvertürenkomposition beschränkt haben, und so ist das tonpoetische Wesen der 3. und 5. Symphonie sowie mancher Sonate längst erkannt. Von solchen Absichten ist es nur ein Schritt zur psychischen Programmusik, deren Wesen im Untertitel der Pastoral-symphonie „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ klar ausgedrückt ist. Das Gewitterbild freilich ist mehr Malerei als Empfindungsausdruck und in der Ouvertüre „Die Schlacht von Victoria“ geht Beethoven (einmal und nicht wieder) zur handgreiflichsten naturalistischen Programmusik über, auch darin ein Weiser in die Zukunft.

An dieser Stelle sei die Entwicklung der Variationstechnik seit der „Rückkehr zur Natur“ in kurzen Zügen dargestellt. Variationswerke aus der vorklassischen Übergangszeit sind noch kaum bekannt geworden. Sicher ist, daß die selbständige, von der Suite losgelöste Variationsreihe gegenüber ihrem vereinzelt auftretenden in der altklassischen Zeit an Verbreitung gewinnt; dies beweisen schon die zehn erhaltenen Zyklen von C. Phil. Em. Bach, die leider noch nicht Gegenstand der Forschung waren. Daneben enthält das Divertimento, der Rechtsnachfolger der Suite, häufig primitive Variationen. In der frühklassischen Zeit erscheint der Variationszyklus als selbständiges Werk (so sind die ersten sechs der diesbezüglichen Arbeiten Mozarts vor 1780 entstanden) oder als Bestandteil des Divertimento, aber auch der regulären drei- und viersätzigen Sonatenform (hier als langsamer Mittelsatz oder Finale). Als „Sonaten“ bezeichnete Kompositionen mit Variationen als erstem Satz gehören wohl eigentlich zu den Divertimenti (so Mozarts Klaviersonate A-Dur, Köchel Nr. 331: Variationen, Menuett, Rondo!). Die hochklassische Epoche hat eine neuerliche Zunahme der selbständigen Variationsreihe zu verzeichnen; die Hauptmasse stellen allerdings nicht die drei führenden Meister, sondern ihre kleineren Zeitgenossen, besonders in der Klavierkomposition (Gyrowetz, Wölfl und viele andere). Relativ am primitivsten unter den drei Wiener Meistern ist die Variationstechnik Mozarts. Er geht über die „Figuralvariation“ (Wahrung des Themas in Aufbau, Melodie- und Harmonisierung, einzige Veränderung die Verzierung der Oberstimme) kaum hinaus;

zur „Charaktervariation“ leitet höchstens das Auftreten einer Minorevariation (ungefähr in der Mitte des Zyklus), einer Adagiovariation (gewöhnlich vorletztes Stück) und eines Allegro-Finale über. In den genannten Fällen wird das Thema tonartlich resp. agogisch stark verändert. Den Aufbau des Themas tastet nur eine eventuelle (bei Mozart erst 1789 ausdrücklich als solche bezeichnete) Koda an, die charakteristische Themamotive zu freier Schlußsteigerung benützt, meist übrigens mit dem Thema selbst abschließt. In Haydns letzten selbständigen und eingebauten Variationenwerken tritt ein neuer, fortschrittlicher Typus auf (vgl. langsamer Satz der Symphonie in Es-Dur „mit dem Paukenwirbel“ und Klaviervariationen in F-Moll). Haydn variiert hier nicht ein Thema, sondern zwei Modelle, die (wie Trauermarsch und Trio wirkend) miteinander abwechseln. Nach mehrmaligem Wechsel schließt eine sehr umfangreiche, durchführungsartige Koda das Werk. Innerhalb der eigentlichen Variationsreihe finden alle oben erwähnten Mittel Mozarts Anwendung (tonartliche und agogische, auch taktliche Veränderung des Modells). Haydns Typus wird von Beethoven im Andante der 5. Symphonie getreu übernommen, im übrigen aber geht Beethovens Variation neue Wege: zur immer deutlicheren Herausarbeitung der Charaktervariation. Zu diesem Zwecke erfindet der Meister schon innerhalb der Figuraltechnik ein neues Prinzip: die Vereinfachung des Themas statt seiner Bereicherung in der Variation; dadurch wird oft der eigentliche melodische Kern des Modells erst klar. Sonst wird von Änderung der Tonart, Taktart, des Tempo weit reichlicher Gebrauch gemacht und auch der Aufbau des Themas angetastet (Dehnungen, Zusammenziehungen, Umstellungen von Melodiegliedern). In der zyklischen Aufeinanderfolge der Variationen wird die ältere Methode, in einem Adagio und einem Schlußallegro vom Zeitmaße des Modells abzuweichen, nach Guido Adlers (in seinen Kollegien niedergelegten) Feststellungen zu einer völligen Angleichung an die zyklische Sonatenform ausgebaut. Die ersten Variationen entsprechen in thematischer Entwicklung und Kontrastierung dem *ersten* Sonatensatz, dann folgt eine Variation oder Variationengruppe als Äquivalent des *langsamen* Satzes, das Scherzo findet sein Gegenstück und ebenso das Finale; die oft rein schlußbegründende, nur äußerlich steigende Variationenkoda deckt sich ganz mit der eines Sonatenschlußsatzes. Ferner wird die ältere Art, sich schrittweise vom Thema zu entfernen, oft aufgegeben und ziemlich unvermittelt zu stark abweichenden Veränderungen übergegangen. Den konzentriertesten Höhepunkt der Variationstechnik des „letzten“ Beethoven bilden wohl die Variationen „über einen Walzer von Diabelli“ und der „Heilige Dankgesang eines Genesenden“ im A-Moll-Quartett op. 132. Endlich verleiht Beethoven oft dem Variationenzyklus durch die Aufnahme der Fuge ein mächtiges Finale. Natürlich läßt sich auch im Rahmen der Variation die fortschreitende Ausbildung des tondichterischen Momentes seit Mozarts letzten Werken verfolgen.

Die wachsende Ausdehnung der Werke Beethovens findet ihr klangliches Spiegelbild in der Vergrößerung des Orchesters und der an die Spieler gestellten Ansprüche. Ein zeitgenössischer Geiger beklagte sich, im Beethovenschen Orchester mehr leisten zu müssen als sonst beim Vortrag eines Solostückes. In der Orchesterzusammenstellung ging Beethoven von der paarweisen Anordnung der Bläser (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten) aus, wie sie Mozarts letzte Ouvertüren und Haydns letzte Symphonien zeigen. In der 3. Symphonie wird ein drittes Horn verlangt, im Finale der 5. Pikkoloflöte, Kontrafagott und 3 Posaunen. Auch die Behandlung dieser Klangkörper bringt weitere Fortschritte: der Sequenzbau der Melodik gestattet die Aufteilung längerer Melodien an eine ganze Menge

abwechselnder Instrumente, deren jedes ein Sequenzglied erhält (vgl. Seitensatz des 1. Satzes der „Eroica“, Hauptsatz des 1. Satzes der 5. Symphonie).

Noch ein Moment ist für die hochklassische Technik Beethovens höchst bezeichnend, das immer stärkere Hervortreten altklassischer Mittel. Anknüpfend an Haydns Durchführungsimitationen, zieht Beethoven das Fugato immer mehr als Bestandteil der Durchführung heran. Aber dieses Streben beschränkt sich nicht auf die Fugierung: der langsame Satz des Klavierkonzerts in G-Dur mit seinem unausgesetzten Kampf zwischen Tutti und Solo ist ganz im Geiste, wenn auch nicht der Form des altklassischen Konzertsatzes gehalten.

Der hochklassischen Periode gibt das Weiterbauen auf Mozarts Errungenschaften die Signatur. Haydn hat selbst als Vollender gewirkt, als Vollender des Geistes der Übergangszeit. Mozart aber, der Frühverstorbene, wurde durch Beethoven vollendet.

Angeregt durch die großen und kleinen Meister der frühklassischen Zeit, schufen als Zeitgenossen der hochklassischen Epoche Friedrich Wilhelm Rust (1739—1796), Muzio Clementi (1752—1832, dessen vollgriffiger, Scarlattis Technik weiterbildender Klaviersatz auf die Klavierwerke des späten Haydn und Beethovens übergang), Emanuel Alois Förster (1748—1823), Franz Sterkel (1750—1817), Leopold Kozeluch (1752—1818), Giovanni Battista Viotti (1753—1824, der, wie Clementi dem Klavier, der Violine neue Gebiete der Technik eröffnete), Ignaz Pleyel (1757—1831), Josef Gelinek (1758—1825), Ladislaus Dussek (1761—1802), Daniel Steibelt (1765—1823), Anton Eberl (1766—1807), Johann Nepomuk Hummel (1770—1837), Josef Wölfl (1772—1812) und viele andere. Die Wirksamkeit einiger unter ihnen erstreckt sich zeitlich noch in die frühromantische Periode; stilistisch ist keiner über die Prinzipien des letzten Mozart hinausgegangen und von einer Beeinflussung durch Beethoven, für dessen Schöpfungen ihnen allen das Verständnis fehlte, kann kaum die Rede sein.

IV. 1810—1828. Romantik ist das Schwelgen im Ungewöhnlichen und seiner Darstellung, also die Heranziehung ungewöhnlicher Kunstinhalte und Kunstmittel. Die Ungewöhnlichkeit der Inhalte ist am sinnfälligsten, wenn es sich um zeitliche Ferne, örtliche Ferne (Exotik) und Übersinnliches handelt, aber auch schon der Aufenthalt in den Grenzgebieten des Seelenlebens, die künstlerische Wiedergabe außerordentlicher seelischer Erregungszustände, ist echt romantisch. Dazu tritt die Ungewöhnlichkeit der Form, die Wahl der Ausdrucksmittel einzig nach dem Diktat des wiederzugebenden Inhalts, nicht nach dem der Tradition oder allgemeinen Übung. Das äußerliche Kennzeichen der Romantik sind also improvisatorische Formen oder improvisatorische Umgestaltungen gangbarer Typen. Somit ist auch die Programmusik (und zwar besonders die naturalistische), die ja die Kunstmittel nicht nach musikalischer, sondern nach außermusikalischer Logik verwendet und improvisatorische oder in diesem Sinne modifizierte Gebilde schafft, ein romantisches Gebiet. Aus dem eben Gesagten geht hervor, daß es einerseits Grenzfälle geben muß, deren Zuweisung zur Romantik zweifelhaft bleiben kann, und daß es andererseits zu allen Zeiten romantisch empfindende und gestaltende Künstler gegeben hat, so besonders die Großmeister der Tokkata in Mittel- und Norddeutschland. Während es aber früher nur besonders tief veranlagte Meister in ganz besonders erregten Stunden ihres Lebens wagten, ihr Gefühlsleben schrankenlos in Tönen niederzulegen, wurde es in der Epoche, die man als die der „Romantik“ bezeichnet, Trumpf, romantisch zu sein; eine große Zahl von Schriftstellern stellte es als Pflicht des Künstlers hin, aus dem Empfinden des Ungewöhnlichen jeder Art heraus zu schaffen.

Mit der Wiedererweckung Shakespeares beginnt bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Romantik. Seine Werke gaben alles, was der noch unbestimmte Drang der Zeit suchte: erregteste Leidenschaftlichkeit, dabei die zeitliche und örtliche Ferne und das Hineinspielen des Übersinnlichen, und all das in einer ungebundenen, einzig der Handlung entsprungenen dramatischen Form. Unter Lessings Führung schlossen sich die bedeutendsten deutschen Geister Shakespeare an, und in den Jugendwerken Goethes und Schillers gipfelte die deutsche Romantik, der „Sturm und Drang“, wie man damals sagte, zum erstenmal. Durch die „klassischen“ Schöpfungen der beiden Größten, darin die Form wieder zu Ehren kam und mit dem Inhalt ein ideales Kompromiß einging, wurde die Romantik auf ungefähr ein Menschenalter zurückgedrängt, um mit etwa 1800 zur Herrschaft zu gelangen. Ähnlich vollzog sich die Entwicklung auf musikalischem Gebiete. Es wurde schon hervorgehoben, daß Ph. Em. Bachs Zeitgenossen in seinen Klavierfantasien Äußerungen Shakespeareschen Geistes erblickten; wie die Tokkaten und Fantasien der Barocke bedeuten auch die improvisatorischen Formen der Übergangszeit echte Romantik und Werke wie Mozarts Klavierfantasien reihen sich in gleichem Geiste an. Der Vokalkomponist Mozart bringt in „Don Giovanni“ und „Zauberflöte“ geniale Beiträge zur dramatischen Frühromantik und übt als erster ein für die spätere Entwicklung der romantischen Schreibweise höchst bezeichnendes Verfahren: das Archaisieren als musikalischen Ausdruck der mit zeitlicher Ferne verbundenen Gefühlskomplexe (vgl. die Choralbearbeitung des Duettts der geharnischten Männer im letzten Finale der „Zauberflöte“). Im allgemeinen liegt freilich wie in der gleichzeitigen Poesie ein unvergleichliches Kompromiß von Form und Inhalt vor und auch für Beethovens Schaffen bis ca. 1810 wurde diese Tatsache oben, gelegentlich der Untersuchung seiner Ouvertüren, festgestellt. Daß aber die Mozartsche Romantik weiterlebt, verraten formale Auswirkungen psychischer und naturalistischer Programmusik wie in den Fantasiesonaten, in der 5. Symphonie (Überleitung vom Scherzo zum Finale), der 6. Symphonie (Gewittersatz zwischen Scherzo und Finale).

Nach 1810 vollzieht sich in Beethovens Prinzipien ein Umschwung zugunsten des Inhalts auf Kosten der Form. Wenn auch eigentliche formale Neubildungen nicht erscheinen, die herkömmlichen Formen werden um eines psychischen Programms willen modifiziert oder durch ältere, altklassische ersetzt resp. mit solchen verquickt. Die Erweiterung der zyklischen Sonatenform, die schon in der Pastoralsymphonie angebahnt ist, schreitet fort bis zu sieben Sätzen (Streichquartett in Cis-Moll op. 131), andererseits arbeiten die „Bagatellen“ auf das einsätzliche romantische Klavierstück hin und als orchestrales Gegenstück dazu die beiden Ouvertüren „Zur Namensfeier“ und „Die Weihe des Hauses“, die nicht Einleitungen zu Vokalwerken sind, auf die romantische „Konzertouvertüre“, einen wichtigen Vorläufer der symphonischen Dichtung. Die Struktur der Einzelsätze überschreitet nicht selten durch Anwendung ungewöhnlicher Kontraste die bisherigen Gestaltungen; der melodische und tonartliche Gegensatz der Satzgruppen wird auf den Kontrast in Taktart und Tempo ausgedehnt, wodurch der Satz in mehrere gesonderte Sätzchen zu zerfallen scheint (vgl. den langsamen Satz der 9. Symphonie: Adagio C-Dur als erstes, Andante $\frac{3}{4}$ B-Dur als zweites Variationsthema; ähnlich der langsame Satz des Streichquartetts in A-Moll op. 132, hier durch die Überschriften „Heiliger Dankgesang eines Genesenden“ resp. „Neue Kraft fühlend“ tondichterisch erläutert und motiviert). Im Scherzo äußert sich dieses Prinzip in abweichender Taktart des Trio (ge-

radere Takt, vgl. 9. Symphonie), wodurch auch äußerlich die Abkehr vom Menuett vollendet wird, sowie im Auftreten des Taktwechsels innerhalb des Satzes selbst (vgl. Scherzi der 9. Symphonie und des Quartetts op. 127 in Es-Dur). Eine andere bezeichnende Erscheinung sind die schwankenden Dimensionen, besonders der Allegri: neben Sätzen von breitester Entwicklung stehen solche von knappster, straffster Gestaltung (besonders in den Streichquartetten ab op. 95). Natürlich fallen auch mit romantischen Zügen in keinerlei Beziehung stehende Weiterentwicklungen in diesen Zeitraum, so die Vollendung des sonatenmäßigen Rondo, das im Finale des Es-Dur-Quartetts op. 127 am Ende der Exposition wohl zur Grundtonart zurückkehrt, darin aber nicht erst das Ritornell bringt, sondern gleich die Durchführung eröffnet; der einzige Unterschied gegenüber der Sonatenform liegt also in dem (durch eine Rückleitung vorbereiteten) Beginn der Durchführung in der Grundtonart. Echt romantisch ist dagegen das in verschiedenster Gestalt begegnende Archaisieren. Die Verwendung der Fuge und des eingebauten Fugensätzchens innerhalb sonst homophoner Formen steigert sich und besonders charakteristisch sind Fugen, die nicht den für die Wiener klassische Kontrapunktik typischen streitbaren Ausdruck, sondern lyrisches Gepräge tragen, wie der langsame Satz des F-Moll-Quartetts op. 95. Von Beethoven selbst als „Händels Stil“ bezeichnet ist die Faktur der „Weihe des Hauses“: eine französische Ouvertüre mit pathetischer Introduction und fugiertem Allegro. Thema und modulatorische Anlage der Fuge weisen tatsächlich auf ca. 1720, archaisieren also um ein volles Jahrhundert, in der Einleitung und der Koda des Allegro aber ist natürlich wie in vielen sonstigen Einzelheiten der Einschlag des Stils von 1820 unverkennbar. Ferner lebt die Tokkata mit Fuge wieder auf, wenn auch um die Errungenschaften der Wiener Klassik bereichert (vgl. das Finale der Klaviersonate As-Dur op. 110). Endlich hat Beethoven, vielleicht nach Mozarts oben erwähntem Vorbilde, die Choralbearbeitung (sogar als Choralvariation) herangezogen, noch dazu mit tonartlichem Archaisieren kombiniert (der schon zitierte „Heilige Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit in der lydischen Tonart“ aus dem A-Moll-Quartett op. 132). Über die ästhetische Seite dieses Zurückgreifens auf ältere Ausdrucksmittel wird ein wenig später gesprochen.

Melodik, Stimmführung und Instrumentation entwickeln sich in engster Verbindung miteinander nach den dargestellten Prinzipien weiter und gehen damit vielfach über den Rahmen der Wiener Klassik hinaus. So führt der Sequenzbau der Melodiebildung schließlich zum Beginn des 1. Satzes der 9. Symphonie: über tremolierendem Untergrund erscheint das Kopfmotiv des Hauptsatzes, um gleich wieder zu verschwinden, und erst nach mehrmaligem Wiederholen dieses Auftauchens und Verlöschtens entwickelt sich das Motiv zum Hauptsatz selbst. Während in dem (stimmungsmäßig sehr verwandten) 1. Satze der 5. Symphonie der Blitz gleich im ersten Takte niederfährt, zieht in der 9. Symphonie das Unwetter erst in der Ferne auf, rückt allmählich näher und dann erst erfolgt der Blitzschlag. Das Partiturbild ist überaus fortschrittlich: über dem Tremolo das aufzuckende elementare Quarten- und Quintenmotiv; läge das Tremolo oberhalb statt unterhalb der melodischen Linie, so könnte die Partitur wenigstens um 30 Jahre jünger sein. Die Stimmführung betreffend, sei auf die von Guido Adler stammende Ausführung über das obligate Akkompagnement (S. 789 ff.) verwiesen. Die Vergrößerung des Orchesterapparates geht schrittweise über die hochklassischen Errungenschaften hinaus, bis schließlich das Orchester der 9. Symphonie 4 Hörner, 3 Posaunen, Pikkolo-Flöte, Kontrafagott und reiches Schlagwerk aufweist und endlich auch die menschliche Sing-

stimme in den symphonischen Klangkörper einbezogen wird. Pikkoloflöte, Kontrafagott und Posaunen dienen Beethoven freilich nur als Forteregister, ihre Verwendung im Piano oder als Solostimme (um des spezifischen Klangcharakters willen) erfolgt nicht.

Über das Inhaltsmoment der Instrumentalwerke des reifsten Beethoven sagt schon der oben festgestellte Umstand viel, daß hier die Form aus ihrem Kompromißverhältnis zum Inhalt gedrängt wird. Was der Meister vor 1810 einmal (in der 2. Leonorenouvertüre) gewagt, aber alsbald widerrufen hatte, wird in seiner letzten Schaffensperiode weiter ausgebaut und natürlich sind es nur höchstgesteigerte und höchstbedeutende Inhalte, die einen solchen Umschwung herbeiführen konnten. Höchstgesteigerte Gefühlsäußerungen jedes Stimmungsgebietes und psychische Programme beherrschen die Werke dieser Zeit. Daß schon die „Schicksalssymphonie“ ein „Programm“ erfordere, hatte bereits der Romantiker Ernst Theodor Amadeus Hoffmann erkannt und die 9. Symphonie legt ein solches Bedürfnis durch die Einleitung ihres Finale noch näher. Ähnliche Fingerzeige enthalten Beethovens Überschriften in der Klaviersonate „Les Adieux“, im A-Moll-Quartett op. 132 und andern Werken. Besonders bezeichnend ist es, daß die Heranziehung altklassischer Ausdrucksmittel so oft rein tondichterischen Absichten entspringt und sogar die tondichterischen Prinzipien der Hochbarocke auftauchen. Gleich der symbolischen Kyriefuge in Mozarts Requiem ist z. B. die Doppelfuge im Finale der 9. Symphonie angelegt. Formal ist sie die übliche Krönung einer Variationenreihe, tondichterisch bildet sie die Verschmelzung der beiden Hauptempfindungen des Textes, der Freude und der Dankbarkeit gegen den Schöpfer, zu einer unteilbaren Einheit. Der „heilige Dankgesang“ aus op. 132 war für ein Wiener klassisch erzogenes Publikum überhaupt nur verstandesmäßig erfassbar, da die Choralbearbeitung, besonders in Variation und Koda, melodisch und harmonisch nach Wiener klassischen Begriffen fast als ausdrucksarm wirken mußte; liegt doch der Ausdruck nach altklassischer Art ganz in den kontrapunktierenden Motiven der Begleitstimmen. Hier tritt das Wesen der Programmusik, die Heranziehung und Verwendung musikalischer Mittel nach außermusikalischer Logik, klar zutage. Doch noch etwas anderes lehren solche Fälle: zwecks höchster Verinnerlichung entsagt der „letzte Beethoven“ der Sprache seiner Zeit; der Geist Philipp Emanuel Bachs hat in den Werken der hochklassischen Epoche seine höchste, ungeahnte Vollendung gefunden, sein Wirkungsbereich ist erschöpft und nun wird der Geist Johann Sebastians zitiert, um der vollendeten Kunst neue Wege zu weisen. Die Zielbewußtheit dieser Entwicklung erhellt aus der Tatsache, daß zwei Jahre nach Beethovens Tod die „Matthäuspassion“ und damit bald auch Bachs Schaffen überhaupt die Auferstehung feierte.

Beethovens letzte Werke predigen also die künstlerische Hoffähigkeit der verschiedensten Gefühlsextreme, heftigster Leidenschaft, äußerster Erregung, tiefster Versunkenheit und Ent-rücktheit, sowie die Souveränität des Tondichters über den Musiker; seine Inhalte und „Programme“ aber sind die denkbar ethischesten, menschlich und künstlerisch hochstehenden. Nur ein Idealist von höchster Moral konnte nach Lebenserfahrungen und Schicksalsschlägen, wie sie der 1. Satz der 9. Symphonie verrät, einen Dank- und Freudenhymnus wie ihr Finale schreiben. Die Schrankenlosigkeit seiner Kunst ist schrankenloser Idealismus. Seine Nachfolger teilten sein Erbe; je nach Nationalität, Erziehung und Individualität wählten sie Schrankenlosigkeit oder Idealismus und begründeten so die verschiedensten Zweige der romantischen Tonkunst. Erst Gustav Mahlers künstlerisches Wollen ist wieder dem Beethovens vergleichbar.

Wie die Zeitgenossen der „hochklassischen“ Periode kaum noch über die „frühklassische“ hinausgekommen waren, so wirkte sich der hochklassische Stil erst in der „frühromantischen“ Epoche aus. Die weitaus meisten Zeitgenossen des „letzten“ Beethoven verweilten noch ausschließlich beim „mittleren“, dem vor 1810 schaffenden. So fehlt selbst bei großen Meistern der Zeit, die tiefer Empfindungen fähig waren, die Umgestaltung der Form nach ton-dichterischen Bedürfnissen fast vollständig und auch die Heranziehung barocker Ausdrucksmittel findet wenig Nachahmung; die herrschende Richtung ist der „Klassizismus“, das Festhalten an den bewährten Ausdrucksmitteln der Wiener klassischen Kunst. Dafür gehen freilich einige Zeitgenossen in der Behandlung des Orchesters und in der Harmonik über Beethoven hinaus und das bei ihm nur in den „Bagatellen“ vorliegende einsätziges Klavierstück gelangt bei Schubert zu voller Entfaltung. Neben zahlreichen kleineren Geistern stehen (in chronologischer Folge) vier markante Gestalten: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber und Franz Schubert.

E. T. A. Hoffmann, 1776 zu Königsberg geboren, war eigentlich juristischer Beamter, aber zeitweise auch Dirigent, Musiklehrer, Musikschriftsteller und Kritiker, neben reicher dichterischer Tätigkeit. Auch als Zeichner hochbegabt, entwarf er ab und zu die Dekorationen zu eigenen Opern selbst. 1822 starb er in Berlin als Rat des Kammergerichtes. Neben 12 Opern resp. Singspielmusiken und einigen Kirchenwerken schrieb er eine Symphonie, eine Ouvertüre, ein Quintett für Harfe und Streicher und einige Klaviersonaten.

Ludwig Spohr wurde 1784 in Braunschweig geboren. Seine musikalischen Eltern sorgten früh für seine geigerische Ausbildung sowie für Theorieunterricht. Nach ausgedehnten Konzertreisen und vorübergehenden Engagements (so 1812—16 in Wien als Kapellmeister am Theater an der Wien) wurde er 1822 als Hofkapellmeister nach Kassel berufen, wo er 1859 starb. Spohrs Instrumentalwerke sind nebst den Ouvertüren seiner 10 Opern: 9 Symphonien, 3 Konzertouvertüren, 1 Ouvertüre zu „Macbeth“, 15 Violinkonzerte, 4 Klarinettkonzerte, 33 Streichquartette, 4 Doppelquartette (nach dem Prinzip der „Chori spezzati“), 1 Streichsextett, 7 Streichquintette, 1 Nonett und 1 Oktett für Streicher und Bläser, 1 Klavierquintett mit Bläsern, 5 Klaviertrios, 3 Violinsonaten sowie Stücke für Violine und Harfe und für Harfe allein, endlich solistische Klavierstücke.


Carl Maria von Weber wurde 1786 zu Eutin in Oldenburg geboren, wo sein Vater, ein aus Augsburg stammender Vetter von Mozarts Gattin, gerade als Theaterleiter tätig war. Er genoß den Kompositionsunterricht Michael Haydns (in Salzburg) und Abbé Georg Joseph Voglers (in Wien und Darmstadt, als Mitschüler Meyerbeers und Johann Cäsarsbachers). Die abenteuerliche, sogar mit den Behörden in Konflikt geratende Lebensführung des Vaters, der rastlos Aufenthaltsort und Beruf wechselte und dabei für den genialen Sohn eifrig die Reklametrommel rührte, trieb auch diesen durch alle Teile Deutschlands, bis er endlich 1813 am landständischen Theater zu Prag als Kapellmeister angestellt wurde. Nach dreijähriger hochverdienstlicher Tätigkeit daselbst wurde er zwecks Organisation und Leitung einer deutschen Oper nach Dresden berufen, das sein fernerer Aufenthaltsort blieb. An der Schwindsucht erkrankt, starb Weber 1826 in London, wohin er zur ersten Aufführung seines „Oberon“ gereist war. Zu seinen 8 Opern-vorspielen kommen an Instrumentalwerken 2 Symphonien, Ouvertüre und Marsch zu Gozzis „Turandot“, Jubelouvertüre, 2 Konzerte und 1 Konzertino für Klarinette, 1 Konzert und Andante mit Rondo für Fagott, 1 Konzertino für Horn, 2 Klavierkonzerte, 1 Konzertstück für Klavier und Orchester, 1 Klarinettkuintett, 1 Klavierquartett, ein Klaviertrio, 6 Violinsonaten, Variationen für Violine und Klavier und Klarinette und Klavier, 1 Duo für Klarinette und Klavier, für Klavier allein 4 Sonaten, eine zu 4 Händen, 6 Variationenwerke, ein Rondo brillant und verschiedene Tanzstücke („Aufforderung zum Tanz“, Polonäse, Allemanden, Ekossaisen).

Franz Schubert, 1797 als Sohn eines sudetendeutschen Ehepaares in der Wiener Vorstadt Lichtenthal geboren, erhielt durch seinen Vater, einen sehr musikalischen Schullehrer, den ersten Musikunterricht. Als Sopranist in den Chor der Wiener Hofkapelle aufgenommen, wurde er von Antonio Salieri kompositorisch ausgebildet. Nach Eintritt der Mutation verließ er das Sängerknabenkonvikt und diente drei Jahre lang seinem Vater als Schulgehilfe. Als Zwanzigjähriger erhielt er durch die Unterstützung edler Freunde die Möglichkeit, sich ganz der Musik zu widmen, und lebte bis zu seinem Tode 1828 ohne feste Anstellung, da er die von ihm angestrebten Posten eines Vizehofkapellmeisters resp. Kapellmeisters am Kärntner-Theater nicht erlangen konnte. Wichtig für Schuberts Entwicklung war ein mehrmaliger Sommeraufenthalt auf Schloß Zelesz in Ungarn, der Besetzung eines Grafen Esterhazy, in dessen Familie der Meister unterrichtete. Seine Instrumentalwerke, die zum größten Teile erst lang nach seinem Tode durch Drucklegung und Aufführungen bekannt wurden (die C-Dur-Symphonie entdeckte Robert Schumann 1838) sind: 8 Symphonien, 18 Opern- und 2 Konzertouvertüren (letztere „im italienischen Stil“), 1 Oktett für Bläser und Streicher, 1 Streichquintett, 1 Klavierquintett („Forellenquintett“), 15 Streichquartette, 3 Klaviertrios und 1 Not-

turno für Klaviertrio, für Klavier und Violine 3 Sonatinen, 1 Duo, 1 Rondo und 1 Fantasie, für Klavier zu 4 Händen Märsche, Variationen, Polonäsen, Rondos, 3 Sonaten, 1 Grand Duo, 1 Allegro, 1 Andantino und Rondo, 1 Fantasie, 1 Fuge, 1 Divertissement à l'Hongroise, für Klavier zu 2 Händen 15 Sonaten, 2 Fantasien, Adagio und Rondo, Impromptus, Moments musicaux (sic!), Variationen und zahlreiche Tanzstücke (Walzer, Ländler, Deutsche, Ekossaisen).

Alle vier Meister schlossen sich im Anfang ihres Schaffens an den letzten Mozart (Schubert auch an Haydn) an und lassen erst später den Einfluß Beethovens erkennen, der übrigens bei Spohr immer sehr gering bleibt, obgleich dieser bis tief in die Zeit der Hochromantik hinein lebte. Die zyklische Form der mehrsätzigen Werke ist bei ihnen allen die typische hochklassische, nur Schubert versetzt gelegentlich Menuett oder Scherzo in eine andere als die Grundtonart (z. B. in der B-Dur-Symphonie nach G-Moll). Höchst bedeutsam aber ist das rasche Umsichgreifen des einsätzigen Typus, der für die Hochromantik so bezeichnend werden sollte, als Klavier- wie als Orchesterstück. Gleich Beethovens „Bagatellen“ tragen Schuberts „Impromptus“ (= Improvisationen) und „Moments musicaux“, denen wohl auch ähnliche Klavierwerke von Johann Wenzel Tomaschek (1774—1850) und Johann Hugo Woržischek (1791—1825) als Vorbilder dienten, bald den Charakter des langsamen Sonatensatzes, bald den des Scherzo und auch die Formgebung zeigt keine nennenswerten Unterschiede Beethoven gegenüber; der Hauptunterschied liegt in der Melodik. Auch das einsätzliche Orchesterwerk, die Konzertouvertüre, gewinnt an Verbreitung, sie begegnet bei Spohr, Weber (Jubelouvertüre) und Schubert. Wie die zyklische Form, hält sich auch die der Einzelsätze noch in den hochklassischen Grenzen. Nur Schubert wählt ab und zu die Mollregion für den Seitensatz, aber nicht die altneapolitanische Molltonart der Dominante, sondern die Parallele der Dominante (vgl. die ersten Sätze der C-Dur-Symphonie, des Oktetts u. a.). Der Seitensatz bringt bei Spohr und Weber fast immer (in Fortführung von Mozarts Praxis) weiche, italienische Kantabilität, wobei Spohr in Vorhalten und figurativer Chromatik schwelgt, während Schubert (nach Haydns Vorbild) volkstümliche Melodik wienerischer oder ungarischer Prägung bevorzugt. Im Epilog lebt sich bei Spohr und Weber gern das virtuose Element aus, was auch sonst in der Mozartschule (z. B. bei Hummel) der Fall ist; Schubert greift hier meist durchführungsartig auf Haupt- oder Seitensatz zurück, auch hierin der Schüler Haydns, aber auch Beethovens. Des letzteren vertiefte Durchführung und durchführungsartige Koda begegnet gleichfalls nur bei Schubert. Schuberts Menuett und Scherzo trägt fast ausnahmslos ganz oder in einzelnen Abschnitten Ländlercharakter. Trotz der angedeuteten stilistischen Unterschiede zwischen Webers und Schuberts Werken tritt aber in der Ästhetik der mehrsätzigen Form der Einfluß Beethovens bei beiden deutlich hervor. Daß Schuberts Vorbild von ca. 1820 an Beethoven wird, ist angesichts von Werken wie die unvollendete Symphonie in H-Moll (1822) oder das D-Moll-Quartett (1827) unverkennbar, wenn auch der Jüngere nicht die Kraft fand, sich nach ersten Sätzen katastrophalen Ausgangs zu einem triumphierenden Finale durchzukämpfen; im D-Moll-Quartett z. B. bringt der Schlußsatz nur leidenschaftlichen Widerstand auf und nach dem Zusammenbruch im 1. Satze der H-Moll-Symphonie fehlte dem Meister anscheinend selbst die Seelenstärke zu einem derartigen Abschlusse, geschweige denn zu einem jubelierenden Finale, und das Werk blieb ein Torso (Skizzen zum Scherzo sind vorhanden). Unter Webers Klaviersonaten verrät besonders die in D-Moll des Tondichters Beethoven Einfluß. Im 1. Satze folgt auf eine Hauptsatzgruppe tragischen Charakters eine Überleitung, deren energisches Hauptmotiv förmlich den Kampf gegen die feindlichen Mächte aufnimmt und diesen in der Durchführung tatsächlich durchkämpft, denn in der Reprise erscheint der Hauptsatz

hell und freudig in Dur, kontrapunktiert von dem streitbaren Motiv der Überleitung. Offenkundig hat hier die Ouvertüre Beethovens vorbildlich gewirkt, die natürlich besonders die Ouvertüren der Zeit befruchtet hat. Neben Beethovens Typus trat allerdings ein zweiter, inhaltlich gerade entgegengesetzter: das Opernvorspiel Gioacchino Rossinis (1792—1868). Seine Ouvertüren zeigen flüchtige Sonatenform und sind vollständig aus Melodien der zugehörigen Opern zusammengesetzt; da an Stelle der Durchführung meist eine neue Melodie oder Melodiengruppe steht, liegen eigentlich Potpourris mit Exposition und Reprise vor, zumal die Aneinanderreihung der Themen ohne jede tondichterische Absicht nach rein musikalischem Abwechslungsbedürfnis erfolgt. Zwischen den beiden Gestaltungsprinzipien Beethovens und Rossinis liegt die gesamte Ouvertürenproduktion des zweiten und dritten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts, im treuen Anschluß an eines der beiden Vorbilder oder in den verschiedenartigsten Mischungen der beiden Typen. So zeigen Hoffmanns „Undine“-Vorspiel und Schuberts Ouvertüren Beethovens Typus: tondichterisch ausgenützte Sonatenform mit gelegentlicher Herübernahme bezeichnender Melodien aus der Oper, während Spohrs Vorspiele, ohne direkt Rossinische Potpourris zu sein, das zur Gänze den Opern entstammende melodische Material rein nach den Kontrastgesetzen der Sonatenform, ohne tondichterische Gründe gruppieren. Weber, dessen erste Ouvertüren der Rossinischen Anlage nahestehen, schafft in seinen reifen Opern, angefangen vom „Freischütz“ (1821), ein ideales Kompromiß, Beethovensches Inhalts- und Formprinzip unter grundsätzlicher Benützung charakteristischer Melodien der Oper. So bildet in der „Freischütz“-Ouvertüre die Gewittermusik der Wolfschluchtszene den Hauptsatz und eine Arie der Agathe den Seitensatz: die beiden Mächte, Hölle und Himmel, die um die Seele des Jägers Max streiten, sind einander gegenübergestellt. Nach kurzem unentschiedenem Kampf in der Durchführung bringt die Reprise aufs neue die Antithese der Exposition und nach neuerlichem Ringen triumphiert in der Koda das Agathethema. Damit ist die eindeutigste Ausgestaltung der Sonatenform zur tondichterischen Ouvertüre erreicht. Ebenso sind die Vorspiele der „Euryanthe“ (1823) und des „Oberon“ (1826) angelegt.

Zu den Impromptus und Moments musicaux treten als weitere einsätzliche Klavierstücke Tänze, Schuberts und Webers Ländler, Deutsche, Walzer, Ekossaisen und Polonäsen. Auch Haydn, Mozart und Beethoven hatten Serien derartiger Tänze geschrieben, aber rein als Gebrauchstänze, wirkliche Tanzmusik. Auch Schuberts Ländler usw. gingen aus der Gebrauchsmusik hervor, meist aus improvisierter Tanzbegleitung; bei der Niederschrift aber erhielten sie eine so gewählte Harmonik und wurden so feinsinnig zu kontrastreichen, sich steigernden oder verklingenden Reihen zusammengestellt, daß sie auch über ihren ursprünglichen Zweck hinaus als reine Instrumentalmusik dienen konnten, zumal auch die Melodik der Impromptus usw. meist aus volkstümlicher Tanzmelodik geschöpft war. Damit beginnt die Stilisierung der modernen Tänze, die zum „Konzertwalzer“ u. dgl. führte. Das erste derartige Werk entstand schon zu Schuberts Lebzeiten: Webers „Aufforderung zum Tanz“, eine Walzerserie mit Introduktion und Koda. Neben der Entwicklung des „Konzertwalzers“ läuft eine ähnliche der Polonäse. Im 18. Jahrhundert als Suitensatz und auch Einzelstück (Wilh. Friedemann Bachs „Sechs Polonäsen“) barock stilisiert, wurde sie um 1810 durch Fürst Michael Kleophas Oginski (12 Polonäsen) wieder mit ihren originalen Eigentümlichkeiten der mitteleuropäischen Kunstmusik zugeführt und fand nun reiche Pflege. Schon Oginski verwendete in der Begleitung den Rhythmus des spanischen Bolero , der der

Polonäse nunmehr verblieb. Auch sie verdankt Schubert und Weber einen bedeutenden Schritt vorwärts in der Entwicklung, Chopin konnte hier unmittelbar anknüpfen. Noch eine einsätzliche Form hat Schubert genial weitergebildet, die Fantasie. Einige hochromantische Jugendwerke dieser Art verraten deutlich ihre Abstammung von Mozarts Klavierfantasie; in der zweihändigen „Wandererfantasia“ und der vierhändigen in F-Moll aber entwickelt Schubert die Form weiter, indem er (vielleicht durch Beethovens Fantasiensonaten angeregt) die einzelnen Abschnitte des mehrteiligen Mozartschen Typus im Sinne der zyklischen Sonatenform ausbaut. Eine solche Fantasie enthält (in mehr oder minder ausgedehnten Bruchstücken) ein Allegro, einen langsamen Satz und ein Scherzo; den Abschluß bildet allerdings eine Fuge oder wenigstens ein kontrapunktischer Durchführungsteil. Daß eine solche „Sonate in einem Satz“ die Form der späteren „symphonischen Dichtung“ Vorbildet, ist klar. Aber auch die fast leitmelodische Verwendung eines kurzen Motivs durch die ganze „Wandererfantasia“ arbeitet der Technik der „symphonischen Dichtung“ vor.

Stärkere an den herkömmlichen Formen aus tondichterischen Gründen vorgenommene Veränderungen begegnen bei den Frühromantikern selten. Bei Spohr wäre da das 8. Violinkonzert „In Form einer Gesangszene“ zu nennen, das dem Konzert die Errungenschaften des damaligen Akkompagnatorezitativs zuführt, Webers „Euryanthe“-Ouvertüre eröffnet die Durchführung mit einem langsamen, der Opernmusik (Grabmalsszene) entnommenen Satze, kombiniert also den Durchführungsersatz der alten Singspielouvertüre mit einer wirklichen Durchführung. Schubert hat sich trotz aller Einwirkungen Beethovens bis in seine letzten Werke solcher Kühnheiten enthalten, dafür aber die starken Kontrastwirkungen seines bewunderten Vorbildes aufgenommen und ist in Harmonik (Mediantenbeziehungen) und Instrumentation (melodische Verwendung der Blechbläser, sogar der Posaunen) über Beethoven hinausgegangen. Auch Webers Orchesterbehandlung (Benützung der Klangfarben aller Instrumente, auch in nicht normalen, nicht klangschönen Lagen) geht neue Wege. In der Stimmführung verwendet Schubert im „obligaten Akkompagnement“ nach Beethovens Vorbild manchmal wirkliche moderne Polyphonie, so im 1. Satze des D-Moll-Quartetts, wo er in der zweiten Gruppe des Seitensatzes dessen Hauptphrase mit dem Hauptsatzmotiv und einem neuen Kontrapunkt kombiniert. Die Verwendung altklassischer Mittel ist bei den Zeitgenossen des „letzten Beethoven“ überaus bescheiden: in Hoffmanns Klaviersonaten begegnen Fugenätze, Spohr schrieb eine (allerdings wie eine Travestie wirkende) „Historische Symphonie im Geschmacke dreier Zeitalter“, Schuberts Fugen sind sehr spärlich und Weber ersetzt das „Archaisieren“ durch das ebenso romantische „Exotisieren“ (Zigeunermusik in „Preziosa“, eine chinesische Melodie in der „Turandot“-Ouvertüre). Die wirkliche Programmusik endlich streift nur Spohr in seinen Symphonien „Die Weihe der Töne“, „Irdisches und Göttliches im Menschenleben“ und „Die Jahreszeiten“, ohne aber die Formen dem Programm zuliebe stärker zu modifizieren.

So erweist sich Schubert als derjenige Frühromantiker, der am meisten von allen durch Beethovens letzte Werke angeregt wurde, zugleich aber auch als die größte Individualität neben Beethoven; wie in seinen Gesangswerken, ist er auch als Instrumentalkomponist in erster Linie Lyriker. Weber, der Dramatiker, greift besonders nach dem Tondichterischen in Beethovens Schaffen und gerät daher in seinen Klavierwerken, wenn sich keine Veranlassung zu tondichterischer Entfaltung bietet, oft in eine gewisse, virtuos verbrämte Seichtigkeit. Spohrs Stärke ist wiederum die Lyrik; wenn Schubert die Schrankenlosigkeit des letzten

Beethoven trotz aller Bewunderung nicht nachzuahmen wagte, so fehlte Spohr jedes Verständnis dafür und seine Zugehörigkeit zur Romantik liegt in erster Linie in seinem Opernschaffen.

Von kleineren Zeitgenossen der großen Meister seien angeführt: Johann Baptist Cramer (1771—1858, dessen „Etüden“ romantische Stimmungsstücke sind), John Field (1782—1837, der Schöpfer der „Nokturne“), August Alexander Klengel (1783—1852, der extremste Vertreter des romantischen Archaaisierens in seinen Versuchen, durch eigene Fugen und Kanons Bachs Kunst zu überbieten), Ferdinand Wilhelm Kalkbrenner (1788—1849) und Ignaz Moscheles (1794—1870), beide Vertreter der Virtuosität in romantischen Formen, und Karl Czerny (1791—1857, der Lehrer einer ganzen Generation romantischer Pianisten, z. B. Franz Liszts).

Literatur

1. Bücher

Biographische Werke über A. Scarlatti (Dent), J. S. Bach (Spitta), Händel (Chrysander), Pergolesi (Radiciotti), W. F. Bach (Falck), C. Ph. E. Bach (Bitter, Vrieslander), Gluck (Schmid), Haydn (Pohl, Schnerich-Fischer), Mozart (Jahn-Abert), Beethoven (Thayer, Bekker), Schubert (Kreißle, Dahms), E. T. A. Hoffmann (Ellinger), Spohr (Autobiographie), Weber (Jähns), Rossini (Pougin). — G. Beckmann „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700“. — H. Botstiber „Geschichte der Ouvertüre“. — W. Danckert „Geschichte der Gigue“. — W. Fischer „Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (St. MW. III). — M. Flüeler „Norddeutsche Symphonie“. — H. Gál „Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“ (St. MW. IV). — K. Geiringer „Paul Peuerl“ (St. MW. XVI). — H. Jalowetz „C. Ph. E. Bach und die Wiener Klassiker“ (Slbd. I. M. G. VI). — L. de la Lawrencie „L'école française de violon de Lully a Viotti“. — K. Mennicke „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker“. — A. Sandberger „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts“. — A. Schering „Geschichte des Instrumentalkonzerts“. — H. P. Schökel „J. Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit“. — R. Sondheimer „Die formale Entwicklung der vorklassischen Symphonie“ (A. MW. IV.) und „Die Theorie der Symphonie“.

2. Ausgaben

Gesamtausgaben: Sweelinck, Schein, Froberger, Purcell, Buxtehude, Corelli, Fischer, Couperin, Rameau, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. D. T. Ö.: Bde. 2 (Muffat), 4 (Muffat), 7 (Gottl. Muffat), 11 (Biber), 17 (Pachelbel), 19 (Fux), 23 (Muffat), 25 (Biber), 27 (Poglietti usw.), 29 (M. Haydn), 31 (Vorklassiker), 33 (Albrechtsberger), 39 (Vorklassiker), 47 (Fux), 50 (Lautenmusik), 56 (Schmeltzer), 58 (Gottl. Muffat), 60 (Gluck), 67 (Förster), 70 (Peuerl). Kaiserwerke Bd. 2. — D. D. Tk. I: Bde. 1 (Scheidt), 4 (Kuhnau), 10 (Fischer), 11 (Buxtehude), 16 (Franck und Haubmann), 18 (Rosenmüller), 21/22 (Zachau), 29/30 (Deutsche Konzerte), 39 (Schobert), 43/44 (Stuttgarter Ballette), 61/62 (Telemann), 63 (Pezel). — D. D. T. II: Bde. 1 (Abaco), 2/1 (Pachelbel), 2/2 (Kerll), 3/1 (Mannheimer Symph.), 4/1 (Pachelbel), 4/2 (Haßler), 7/2 (Mannheimer Symph.), 8/2 (Mannh. Symph.), 9/1 (Leop. Mozart), 12/2 (Rosetti), 15 (Mannh. Kammermusik), 16 (Mannh. Kammermusik), 18 (J. und J. Ph. Krieger, Murschhauser), 21/24 (Kindermann), 25 (Rosetti), 27/28 (Pez). — Haberl, Frescobaldi. — Torchi Bd. 7. — Eitner Publ. Bd. 14, 15. — Niederl. M. G. Bd. 14. — Farrenc „Trésor musical“. — Chefs-d'œuvre class. — Kammermusik-Anthologien von David, Jensen, Alard, Schering, Riemann. — Pauer (Alte Meister des Klavierspiels).

Wilhelm Fischer

DIE KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK SEIT 1750

Im Jahre 1740, also kurz nach Antritt der Stellung als Kapellmeister zu St. Stephan, hatte J. G. Reutter (s. S. 535) von einer Entdeckungsreise nach Nachwuchs für seine Sängerschar den jungen Joseph Haydn (1732—1809) als Sängerknaben nach Wien gebracht; dieser sollte nunmehr durch fast 20 Jahre hier verbleiben und die mannigfachen Anregungen in sich aufnehmen, die ihm das Musikleben der Kaiserstadt bot. In der Kirchenmusik war es wohl

vor allem das Repertoire des Domchors zu St. Stephan, das der Knabe genau kennen lernte, daneben aber auch die Musik der Hofkapelle, deren Chor mitunter durch die Sängerknaben von St. Stephan verstärkt wurde. Allein auch die Kirchenmusik anderer Kirchen mag wohl auf Haydn eingewirkt haben, wie z. B. die der Michaelerkirche. Jedenfalls war es auf kirchenmusikalischem Gebiete durchaus die Wiener Tradition, in der Haydn aufwuchs. Der Vergleich der frühen Kirchenwerke Haydns und Mozarts zeigt deutlich, daß spezielle Wiener Eigenart auch in der Kirchenmusik zum Ausdruck kam. Wie überhaupt in dieser Zeit spielt auch bei Haydn der Unterschied zwischen *Missa solennis* (feierliche M.) und *Missa brevis* (kurze M.) eine nicht unbedeutende Rolle. Gewiß ist damit auch die verschiedene Ausdehnung der einzelnen Werke gekennzeichnet; allein schon die Gegenüberstellung von *brevis* und *solennis* zeigt, daß der wesentliche Unterschied anderswo liege. Mozart beklagt sich in einem Briefe an P. Martini vom 4. September 1776, daß auch das feierliche Pontifikalamt in Salzburg nicht länger als drei Viertelstunden dauern dürfe. Gleichwohl schrieb er auch zu solchen Gelegenheiten Missae solemnes, die allerdings manchmal kaum über die Ausdehnung so mancher Missa brevis hinausragen. Der Unterschied liegt letzten Endes wohl im Liturgischen begründet; daß eine nicht solenne Messe gleichzeitig auch in ihrem Umfang unscheinbarer wurde, ist mehr eine Folgeerscheinung des Umstandes, daß für diesen Zweck nicht der große Klangapparat herangezogen wurde, wie für die feierliche Messe; geradeso wie eine Missa cantata unter Mitwirkung eines Diakons und Subdiakons längere Zeit in Anspruch nimmt als eine vom Zelebranten allein persolvierte. Daß die Unterscheidung musikalisch in der Tat auch die Länge der Messe beeinflußt, mag schließlich auch darin einen Grund haben, daß die Erweiterung der liturgischen Zeremonien für die Musik mehr Zeit bietet. Eine Folge dieses Strebens nach Kürze über das schon durch den kleineren Apparat bedingte Maß waren nun liturgisch unzulässige Textelisionen oder der gleichzeitige Vortrag mehrerer Textphrasen, wie ihn z. B. Haydns erste Messe am Anfange des Credo zeigt:

All^o mdto

Pa-trem om-ni po-ten-tem, fac-to-rem coe-li et ter-rae, De-um

Vi-si-bi-li-um om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um

Et ex Pa-tre na-tum an-te om-ni-

Pa-trem om-ni po-ten-tem, fac-to-rem coe-li

Daß in der *Missa brevis* derart selbständige Formungen, wie sie in höchster Ausbildung die Kantatenmesse zeigt, nicht vorkommen, erscheint selbstverständlich. Das obige Beispiel zeigt sogar den allerdings nicht häufigen Fall, daß einer Textphrase nicht einmal eine geschlossene musikalische Phrase entspricht.

Überblickt man Haydns kirchenmusikalisches Schaffen, so zeigt sich innerhalb der Meßkomposition eine Pause von 14 Jahren (1782—1796), die in der Regel auf die Josefinischen Verordnungen zur Vereinfachung des Gottesdienstes zurückgeführt wird. Die zeitgenössischen Urteile über den Umfang und die Wirkungen dieser Maßregeln sind nicht ganz klar. Während in Reisebeschreibungen bis zu dem Ausspruch gegangen wird, daß die Kirchenmusik in dieser Zeit in Wien fast erloschen sei, ergibt sich aus anderen Quellen, daß nicht nur in der Hofkapelle die Instrumentalmusik beibehalten wurde, sondern sogar in allen Pfarrkirchen die sonntäglichen Hochämter mit Instrumentalmessen gefeiert wurden. Von Einfluß mag die zweifellos erfolgte Einschränkung allerdings gewesen sein; allein für Haydn käme dies auch wieder nicht so sehr in Betracht, da er ja erst im Jahre 1790 aus Eisenstadt nach Wien zurückkehrte, die folgenden Jahre aber größtenteils auf Reisen war. Tatsache ist, daß nach dieser Pause Haydns Messenstil sich merklich von dem aus seiner früheren Zeit unterscheidet.

Eine typische *Missa brevis* für zwei konzertierende Soprane, vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Baß und Orgel liegt in Haydns erster Messe — von Pohl um das Jahr 1753 angesetzt — vor. Kyrie und Gloria weisen keinerlei durch Tempo oder Taktwechsel als selbständig gekennzeichnete Teile auf. Auch Kontrapunktik ist darin keine anzutreffen. An die Melodiebildung der musikalischen Hochbarocke erinnern häufige Sequenzketten. Haydns nächstes erhaltenes Messenwerk — zwei Messen der Zwischenzeit sind verschollen —, die *Missa de B. M. V.* (Marien-Messe) in Es-Dur aus dem Jahre 1766, nach der darin zutage tretenden konzertanten Verwendung der Orgel gewöhnlich „Große Orgelsolo-Messe“ genannt, gehört dem Typus der *Missa solemnis* an. Schon die Besetzung läßt dies erkennen. Den solistisch und chorisch verwendeten 4 Singstimmen sind 2 Violinen, Viola und Baß, 2 Englisch-Hörner, 2 Hörner, 2 Trompeten und obligate, konzertierende Orgel zugesellt. Die Unterschiede zwischen *Missa brevis* und *solemnis* treten hier deutlich hervor. Das Kyrie erhält z. B. ein längeres Orchesterritornell, dessen Kopfphrase das Thema des imitierenden Chorsatzes ist. Das Christe ist durch gesonderte Thematik und solistischen Vortrag deutlich unterschieden, wenn auch lediglich Mittelsatz. Das Gloria ist dreiteilig, indem den beiden im Prinzip chorischen Außenteilen im geraden Takt als wesentlich solistischer Mittelteil ein $\frac{3}{8}$ -Andante gegenübersteht. An sich sinnlose Textwiederholungen zeigen, wie die musikalische Konzeption wohl von der allgemeinen Stimmung der Textworte ausgeht, von dem besonderen Inhalt beeinflusst wird, jedoch völlig das musikalische Metrum herrscht, dem sich der Text anpassen muß. Gloria und Credo weisen hier am Schlusse auch schon die bei Festmessen traditionelle Fugierung auf. Die schon im 17. Jahrhundert festzustellende Praxis, dem Gegensatz des Fugenthemas das „Amen“ zu unterlegen, findet sich auch hier.

Dem in der ersten Messe und in der Nicolaus-Messe (*Missa Sti. Nicolai*, 1772) anzutreffenden Gebrauche, für das „Dona nobis pacem“ den Tonsatz des Kyrie wiederzuwenden, steht die in den übrigen Messen Haydns festzustellende selbständige Komposition dieses Abschlusses des gesamten Werkes gegenüber. In sämtlichen späteren Messen Haydns

ist es ein Allegrosatz. In der Es-Dur-Messe greift der Künstler sogar zu einem Presto im $\frac{6}{8}$ -Takt, eine nach der heutigen Auffassung dem Inhalt der in diesen Worten liegenden Bitte um Frieden allerdings nicht entsprechende Vertonung. Allein man darf nicht übersehen, daß der Geist der Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts — und aus diesem heraus müssen diese Kunstwerke wohl betrachtet werden — ein völlig verschiedener war von dem unserer Zeit. Auch religiöse Bilder früherer Zeiten entsprechen vielfach in ihrer Auffassung durchaus nicht dem heutigen religiösen Empfinden; man denke an die Verzückung der hl. Theresia von Bernini, oder an die Darstellung der Begegnung Mariä auf Hans Baldungs Hochaltar im Münster zu Freiburg, oder auch an den Weltenrichter in Michelangelos jüngstem Gericht. Wie also für die bildende Kunst hinsichtlich der Verwendung im Gotteshaus und damit beim Gottesdienst die Anschauungen sich ändern, so gelten auch für die Beurteilung der Kirchenmusik hinsichtlich ihrer Eignung für den liturgischen Gebrauch nicht zu allen Zeiten die gleichen Grundsätze. Aus dem Geiste ihrer Zeit geboren kann die Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in kompositionstechnisch-stilistischer Hinsicht als zusammenfassende Vollendung der vorangegangenen Entwicklung bezeichnet werden, inhaltlich-stilistisch als Ausdruck der damaligen, die scharfe Trennung von religiösem und profanem Leben zurückdrängenden Geistesrichtung. Daraus erklärt sich wohl auch der während des ganzen 18. Jahrhunderts immer stärker werdende Einfluß von seiten der weltlichen, insbesondere der Opernmusik auf die kirchliche Komposition. Auch der in Haydns und Mozarts Kirchenwerken sich deutlich äußernde Optimismus, der Geist der Lebensbejahung hängt mit den geistigen Grundlagen dieser Zeit enge zusammen. Wenn z. B. Jos. Haydn in seiner Mariazeller Messe aus dem Jahre 1782 für das Benedictus eine Arie aus seiner fünf Jahre zuvor geschriebenen komischen Oper „*Il mondo della luna*“ („Die Welt des Mondes“) verwendet, so darf dies nicht weiter verwundern. Die Wahl der Mittel, welche zur Verherrlichung Gottes dienen sollten, war — fast möchte man sagen — von allgemein ästhetischen und nicht speziell von liturgischen Erwägungen oder besser Empfindungen bestimmt; auch wenn der Künstler tiefgläubig war, oder damals vielleicht gerade deshalb, meinte er nicht, sich von der Welt abwenden zu sollen, wenn er an die Komposition einer Messe schritt.

Damit erklärt sich auch der gegen frühere Zeiten inhaltlich weit mannigfaltigere Charakter der verschiedenen Kompositionen des gleichen Textes. Vielleicht manchmal durch besondere äußere Einflüsse der Gelegenheit bestimmt, der die Komposition galt, bietet schon Haydn Beispiele für Meßkompositionen, die untereinander im Stimmungsgehalte gänzlich verschieden sind. So trägt z. B. das Kyrie der Nikolaus-Messe aus dem Jahre 1772 — zwischen ihr und der oben erwähnten großen Orgelsolomesse liegt noch die „Kleine Orgelmesse“ aus dem Jahre 1770 —, das bezeichnenderweise nach dem Orchesterritornell mit Solostimmen einsetzt, anmutig lieblichen Charakter, der an die „Pastoral-Messen“ späterer Zeit erinnert. Dieses Werk bietet auch mannigfache Belege für die der klassischen Stilperiode im Gegensatz zur vorangehenden eigene Kontrastbildung im kleinsten Rahmen, indem die eine Hälfte einer Phrase z. B. *f*, die zweite als Kontrast *p* vorgetragen wird. Auch dem Inhalte des Textes wird an besonders kennzeichnenden Stellen entsprechender Ausdruck verliehen, so daß neben der vielfach ohne besondere Rücksichtnahme auf den Text, nach rein musikalischen Gesichtspunkten erfolgenden Konzeption auch wieder Ausdruckskunst einhergeht, die in starkem Maße auf den Inhalt einzelner Gedanken und Worte eingeht.

Die ausgebildete Kantatenmesse kann wohl mit Recht als der Formenwelt der neapolitanischen Schule angehörig, für sie kennzeichnend angesehen werden. Und es ist bemerkenswert, daß Haydn dieses Gestaltungsprinzip nur einmal, in der Cäcilien-Messe aus dem Jahre 1782 angewendet hat. Wenn auch weitere Publikationen hierüber erst Licht bringen müssen, drängt sich doch die Vermutung auf, daß die Tradition in der praktischen Kirchenmusik Wiens dieser Form ferner stand. Vielleicht ist darin eine Nachwirkung der vorneapolitanischen Messenproduktion, ein konservativer Zug der Wiener Meßkomposition, in der Haydn aufwuchs, zu erblicken. Ist die Vermutung zutreffend, daß Haydn dieses Werk für die Kirchenfeier der alljährlich den Tag ihrer Schutzpatronin festlich begehenden Wiener „Cäcilien-Congregation“, der vornehmen Musikerorganisation Wiens, schrieb, so ist dieses Abweichen Haydns von seiner sonstigen Gepflogenheit sehr wohl erklärlich. Es war nicht Gebrauchskirchenmusik im gewöhnlichen Sinne, die er damit schrieb, sondern eine eigentliche Festmesse. Dieses Werk hat durch seinen Umfang schon in den alten Druckausgaben bedeutende Kürzungen veranlaßt. Neben einer Koloraturarie (Laudamus te), tritt hier besonders das „Et incarnatus est“ hervor, das die Einführung des Rezitativs in die Meßkomposition zeigt:

Largo

Ten. Solo. Et in - car - na - tus est, et in - car - na - tus est, de spi - ri - tu san - cto

(Str.) *pp*

Damit weist Haydn schon auf Beethovens *Missa solemnis*, wo das „Agnus dei“ im Verlaufe höchster, geradezu dramatischer Steigerung rezitativisch vorgetragen wird. Allein der Unterschied wird deutlich, wenn man beachtet, wie hier das Rezitativ nicht selbständig erscheint, sondern als typische Einleitung mit Dominantschluß zur darauffolgenden Arie, deren ganzen Text es allerdings vorwegnimmt. Das formale Schema herrscht also hier noch. In der Cäcilien-Messe Haydns liegt auch ein frühes Beispiel einer sogenannten „Credo-Messe“ vor, d. h. im Credo wird nach jedem Glaubensartikel das Wort „Credo“ wiederholt, ein liturgisch zwar unzulässiger, aber in der damaligen, mit dem Texte ziemlich frei verfahrenen Meßkomposition nicht seltener Brauch. Er begegnet auch bei Mozart.

Mit dem Jahre 1782 schließt der oben erwähnte erste Abschnitt der kirchenmusikalischen Tätigkeit Haydns. Die Verwendung über die Chorstimmen hinausgehender konzertierender Solostimmen findet sich nur in der ersten Messe. Im übrigen erscheint, abgesehen von der Cäcilien-Messe, das Solo als Ensemble dem Chore gegenübergestellt. Nicht die Soloarie oder das Duett, jene monodischen Gesangsformen, sind es, die seitens Haydn in der Meßkomposition Pflege und Fortbildung erfahren, sondern das schon in früherer Zeit festgestellte Soloensemble und das Tuttiensemble (der „Chor“) treten einander gegenüber, ohne daß aber mit der Verwendung des Soloquartetts durch Haydn ein neues Element in die Kirchenmusik eingeführt wurde. Es ist dies im Gegenteil eine an die österreichische Barocke der späten vene-

zianisch-römischen Stilrichtung, wie sie in Kerll, Biber usw. entgegentritt, anknüpfende Satztechnik. Sowohl als thematisch selbständiges, gegensätzliches Moment, wie als Mittelsatz, verbunden mit satztechnischem Kontrast oder nicht, ist sie schon früher begegnet, wie auch in engster Verbindung mit dem Chor, der als Antwort oder als Steigerung dem solistischen Vortrag gegenübertritt. In melodischer und harmonischer Hinsicht machen sich auch in der Kirchenmusik jene Merkmale geltend, die in der Instrumentalmusik Haydns, seinem Hauptgebiete im entwicklungsgeschichtlichen Sinne, seine Eigenart ausmachen. Die liedmäßige Melodik beherrscht nunmehr auch völlig den Chorsatz, der, in der Hauptsache homophon, nur an bestimmten, gewissermaßen geschlossen erscheinenden Abschnitten kontrapunktisch geführt wird. Die volkstümliche Melodik tritt auch in der Meßkomposition ziemlich häufig auf. Die Führung in dem gesamten Klangkörper kommt den Singstimmen zu, das Orchester hat hauptsächlich begleitenden Charakter, der häufig durch Figurationen und daraus entstehende Eigenmotivik quasikontrapunktisch wird. Im Überblick über die kirchenmusikalische Produktion Haydns bis zum Jahre 1782 zeigt sich deutlich, wie der Künstler nicht nur hinsichtlich seiner Instrumentalmusik, sondern auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik durchaus im Wiener Boden wurzelt, in der Wiener Tradition die Grundlagen des Stils vorfindet, den er vermöge seiner künstlerischen Potenz weiterbildet und zum persönlichen gestaltet.

Neben Wien besaß Österreich im 18. Jahrhunderte noch ein zweites kirchenmusikalisches Zentrum: Salzburg. Die Bedeutung dieses „deutschen Rom“ auf kirchenmusikalischem Gebiete machte sich schon während des ganzen 17. Jahrhunderts geltend, als zweites kirchliches Zentrum Österreichs behielt es auch seine Stellung bei, bis die Säkularisation der Blüte ein Ende machte. In musikalischer Hinsicht vermochte die Stadt um die Mitte des 18. Jahrhunderts einen Gipfelpunkt zu erreichen, dem W. A. Mozart entsproß. Dem als Komponisten anscheinend unbedeutenden Sohn H. F. Bibers, Karl Heinrich von Biber, folgte 1749 Johann Ernst Eberlin (1702—1762) als Hof- und Domkapellmeister, der bereits 24 Jahre als Organist in der Kirchenmusik Salzburgs tätig gewesen war. Auch als Kirchenkomponist entwickelte er eine fruchtbare Tätigkeit. Stilistisch gehört er der durchaus von der süddeutsch-venezianischen Richtung beeinflussten neapolitanischen Richtung an. Auch sein Schwiegersohn und Amtsnachfolger als Organist, A. Caj. Adlgasser (1728 bis 1777) gehörte zu den geschätzten Kirchenkomponisten Salzburgs. An Eberlins Stelle als Vizekapellmeister war Giuseppe Lolli getreten, der ihm auch als Kapellmeister folgte. Im Jahre 1743 erhielt nun Leopold Mozart (1719—1787), einstmals Student der Rechtswissenschaft an der Salzburger Universität, eine Stelle als Violinist an der Hofkapelle. Als Eberlin starb, wurde Mozart zum Vizekapellmeister ernannt und Michael Haydn (1737—1806), der jüngere Bruder Joseph Haydns, aus Großwardein, wo er erzbischöflicher Domkapellmeister gewesen war, als Orchesterdirektor nach Salzburg berufen. Mit diesen Namen ist eine Komponistengruppe gekennzeichnet, die man nicht zu Unrecht als Salzburger Schule bezeichnet hat. Eine zusammenfassende Behandlung ihres kirchenmusikalischen Schaffens fehlt noch. Lediglich über Michael Haydns Wirken auf diesem Gebiete sind wir genauer unterrichtet. Seine im Neudruck zugänglichen Werke, wie auch seine Tätigkeit als Komponist von Gradualien fallen in die spätere Zeit seines Lebens. Vorerst sei dem hauptsächlich in die dazwischenliegende Zeit fallenden kirchenmusikalischen Wirken W. A. Mozarts kurz Beachtung geschenkt.

Im Schaffen W. A. Mozarts (1756—1791) fällt äußerlich auf, wie mit der Übersiedlung nach Wien das Gebiet der Kirchenmusik mehr in den Hintergrund tritt. Nur der große Torso der C-Moll-Messe (KV. 427) aus den Jahren 1782—83 und die im letzten Lebensjahre entstandenen „Ave verum“ (KV. 618) und „Requiem“ (KV. 626) gehören dieser Zeit an. Und von den übrigen Kirchenwerken entstand ein Teil in Wien während des ersten Aufenthaltes, das meiste in Salzburg nach den Italienreisen, vor und nach der Weltreise. Der Grund für diese Erscheinung liegt wohl darin, daß Mozart, von der Salzburger bischöflichen Hofkapelle und damit auch von der engen Berührung mit der Kirchenmusik losgelöst, nicht mehr den halb zwangsmäßigen Antrieb erfuhr, auf diesem Gebiete zu schaffen. Daß es gerade Wien war, wo Mozart — abgesehen von dem Pariser Kyrie (KV. 33) und dem Londoner „*God is our refuge*“ (KV. 20) — sich zum ersten Male kirchenmusikalischen Schaffensproblemen zuwandte, kommt auch in diesen Frühwerken deutlich zum Ausdruck. Der Aufenthalt Mozarts in der Donaustadt fiel in das Jahrzehnt, das Hasse ebendort verbrachte, und Einflüsse von dieser Seite mischen sich, wie Kurthen nachwies, mit solchen von seiten Glucks. Insbesondere die Grundmotivtechnik Hasses kehrt in diesen Jugendwerken Mozarts wieder. Daneben machen sich selbstverständlich auch Einflüsse von seiten des Vaters und der Salzburger Komponistengruppe geltend.

Die erste vollständige Messe Mozarts, wie W. Kurthen nachwies KV. 139 (c-Moll), die der Knabe für die Einweihung der Waisenhauskirche in Wien 1768 schrieb, bietet ein kennzeichnendes Beispiel für den Pomp des spätneapolitanischen Messenstils. Die typische Adagio-Einleitung als Kyrie zeigt — wie Abert bemerkt — fast opernhafte Pathos. Auch freie Behandlung der Textworte macht sich stark geltend. In dem Allegro-Kyrie, das der erwähnten Einleitung folgt, wird z. B. auch der Text *Christe* verwendet. Das übliche Schema verlangt gleichwohl einen eigenen *Christe*-Teil, der denn auch mit Taktwechsel und ganz selbständig nachfolgt, in hergebrachter Sitte solistisch vorgetragen. In der formalen Gestaltung des Kyrie machen sich Einflüsse seitens der Sonatenform geltend, indem z. B. Doppelthematik mit Tonika-Dominant- und Inhaltskontrast vorhanden ist. Wenn auch keineswegs der musikalische und textliche Inhalt ohne jeden Zusammenhang sind, für den Bau der Perioden und der ganzen Sätze sind fast durchgängig nur musikalische Gesichtspunkte maßgebend, ihnen muß sich der Text durch Wiederholungen usw. völlig anpassen. Auch das Gloria entspricht in diesem Werke dem Charakter der Kantatenmesse. Arien und Duette wechseln mit Chorpartien. Die Kontrapunktik ist auf bestimmte Abschnitte zurückgedrängt, wie insbesondere in die großen Fugen am Schlusse von Gloria und Credo. Auch in den Duetten verschwindet mehr der imitatorische Stil früherer Zeiten, um Austerzungen oder Sextenparallelen u. dgl. zu weichen. Der Widerstreit zwischen Konventionellem und Neuem, Persönlichem macht sich z. B. auch im Benedictus geltend, das nicht als Soloarie vertont ist, sondern als Wechselgesang, indem viermal auf den Vortrag des Benedictus-Textes durch den Solosopran der Chor mit *Osanna* antwortet. Gleichwohl läßt Mozart nachher das *Osanna* vom *Sanctus* wiederholen.

In seiner nächsten Messe (KV. 49) bewegt sich Mozart stark in den Bahnen älterer Stilrichtung. Der Einfluß der Ansichten des Vaters ist wohl unverkennbar. Kontrapunktischer Satz macht sich weit stärker als in späterer Zeit geltend. Das Orchester weist sehr wenig Selbständigkeit auf; wo es nicht akzessorisch verwendet ist, wie bei den kontrapunktischen Stellen, muß es sich mehr oder weniger mit Figurierung begnügen.

In freieren Bahnen bewegt sich bereits die Messe KV. 65 (datiert 14. I. 1769). Auch sie ist noch in knappsten Formen gehalten. Einen bedeutsamen Fortschritt bedeutet aber schon die im gleichen Jahre komponierte Messe KV. 66. Schon in ihrer Besetzung (Streicher, Trompeten, Pauken) dokumentiert sie sich als *Missa solemnis*, ist sie ja auch für eine besonders festliche Gelegenheit, die Primiz P. Hagenauers, geschrieben. Während in den bisherigen Messen die *Soli* sich in den Bau des Gesamtsatzes deutlich als Teile eingliedern, wird hier zur neapolitanischen Verselbständigung der solistischen Partien geschritten. Das Orchester ist auch hier in der schon bekannten Weise verwendet, das rauschende Figurenwerk im *f* tritt stark in den Vordergrund. Wie Mozarts Eigenart in der melodischen Erfindung schon hier zum Ausdruck kommt, zeigt z. B. das einen selbständigen Satz bildende „*Laudamus te . . .*“, dessen ganze Haltung auch den weltlichen Einfluß in der damaligen Kirchenmusik dartut.

Die italienische Reise Mozarts hatte den jungen Künstler die neapolitanische Stilrichtung in ihrem Heimatlande kennenlernen lassen. Auch dort war der oben erwähnten älteren Generation von Neapolitanern eine jüngere gefolgt, unter denen insbesondere Nicolo Jommelli (1714—1774) und B. Galuppi (1706—1785), wie auch G. B. Sammartini (1701—1775), der Lehrer Glucks, zu erwähnen sind. Insbesondere das Requiem Jommellis, der 1753—1769 Hofkapellmeister in Stuttgart war, erlangte große Berühmtheit. Die kirchenmusikalischen Auswirkungen von Mozarts erster italienischer Reise zeigen sich aber — durch sein Bekanntwerden mit dem einer strengeren Richtung angehörenden G. B. Martini (1706—1784) — im gegenteiligen Sinne: eine Reihe von Arbeiten im polyphonen Stil sind die Folge. Eine Fragment gebliebene Messe (KV. 115) zeigt bei bloßer Orgelbegleitung strenge Kontrapunktik.

Die nächste Messe Mozarts „in honorem SS^{mae} Trinitatis“ („zu Ehren der hl. Dreifaltigkeit“, KV. 167) stellt nun den seltenen Fall einer neapolitanischen Messe ohne *Soli* dar. Der Einfluß von seiten der instrumentalen Formen, insbesondere der Sonatenform, der sich schon lange vor Mozart in gewissen Modifikationen der Soloarien bemerkbar machte und — wie erwähnt — auch die Gestaltung der Kyrie bei Mozart bestimmte, greift hier — wie Abert dargelegt hat — auch auf das Gloria über, und läßt Mozart im Credo eine freie Rondoform zur Anwendung bringen, womit wieder ein neues, vom Text unabhängiges, rein musikalisches Moment in die Meßkomposition eingeführt erscheint. An Stelle der Soloarien („*Et incarnatus est*“ und „*Et in spiritum*“) treten Episoden, die zwischen die freien Wiederholungen des aus zwei Themen bestehenden, architektonisch als Rondoritornell zu bezeichnenden Teiles eingeschoben sind. Die angefügte Schlußfuge wäre dann mit Abert als große Coda zu bezeichnen. Dieses Konstruktionsprinzip begegnet auch in späteren Werken Mozarts in weiterer Ausbildung wieder. In kontrapunktischer Hinsicht und hinsichtlich der thematischen Vereinheitlichung — wieder ein rein musikalisches Moment — geht Mozart in seiner nächsten Messe noch weiter. Im Credo liegt die schon bei Haydn erwähnte Wiederholung des „*Credo*“ vor, das hier auf dem auch aus dem Finale der Jupitersymphonie bekannten choralen Thema: *fgba* immer wiederkehrt. (Auch die Messe KV. 257 ist eine derartige „*Credo-Messe*“.) Schon mit dieser Messe setzt in Mozarts kirchenmusikalischem Schaffen eine Reihe von *Missae breves* ein, die wohl auch in dem Verlangen des Erzbischofs Hieronymus nach kurzen Messen ihren Grund haben. Die zeitliche Beschränkung zwang auch zur Reduktion des Klangkörpers. Auch in diesen

Messen zeigt sich das musikalisch-formale Streben Mozarts immer von neuem. Die wertvollsten Teile sind die, in denen er seiner dramatischen Gestaltungskraft oder seinem lyrischen Empfinden freien Lauf lassen kann.

Der Typus der Mozartschen Messe liegt im Jahre 1776 in seinen Hauptkennzeichen bereits ausgebildet vor. Die späteren Messen bringen zwar mancherlei Ausgestaltung verschiedener Einzelzüge, ohne aber am wesentlichen etwas zu ändern. Es bedeutet — vielleicht durch den Zwang der befohlenen Beschränkung veranlaßt — die Messe Mozarts, entsprechend der hohen Formbeherrschung, die diesem Künstler überhaupt eigen war, eine Durchsetzung der vielfach in einzelne, kaum zusammenhängende Teile zu zerfallen drohenden Sätze mit musikalischer Logik im Sinne einer möglichst straffen formalen Gestaltung. Und gerade in der vielfach zutage tretenden Vereinigung von musikalischer Form und geistigem Inhalte des Textes liegt vielleicht das entwicklungsgeschichtlich wichtigste Moment in Mozarts Meßkomposition. Der Umstand, daß meistens das musikalische Moment das überwiegende ist, daß Mozart als Kind seiner Zeit in den Messen Töne anschlug, die der profanen Musik nahe kommen, war insofern für die Entwicklung bedeutsam, als Nachfolger und Nachahmer nur in diesen äußerlichen Momenten ihr Vorbild erblickten und dadurch die Meßkomposition, ihres inneren Gehaltes beraubt, in der nachklassischen Zeit auf ein Niveau herabsank, aus dem erst nach langen Jahren bewußte und unbewußte Reformatoren sie wieder emporführen sollten. Das Verhältnis von Solo und Chor erscheint größtenteils durch die knappe Fassung der Messen gegeben; die Vereinheitlichung zu einem Klangkörper geht sehr weit: in einer musikalischen Phrase werden in dieser Hinsicht nicht nur Vordersatz und Nachsatz, sondern auch noch deren Teile zwischen Solo und Chor aufgeteilt. Zur Entwicklung groß angelegter Arien u. dgl. ist hier keine Möglichkeit. Insbesondere die wohl schon im Hinblick auf die erwähnte, vom Erzbischof geforderte Kürze möglichst durchkomponierten Gloria und Credo zeigen bald von Vers zu Vers gehenden, bald größere Abschnitte umfassenden Wechsel von Soli und Chor, ohne daß aber, abgesehen von besonderen Stellen, wie z. B. „Et incarnatus est“, gesonderte geschlossene Formungen auftreten. Es herrscht größtenteils Klangwechsel innerhalb des als Ganzes zu betrachtenden Teiles. Der Ort für das größer angelegte Solo ist das Benedictus und das Agnus Dei, vielleicht, abgesehen von der Tradition beim ersteren, auch deshalb, weil im Gegensatz zu Gloria und Credo, wo der Zelebrant mit der Fortsetzung der Messe auf den Schluß der Musik warten muß, nach der Wandlung die liturgischen Zeremonien während des Chorgesanges weitergehen, ihr ziemlichen Raum lassen und eine Kürzung unter die Dauer der Zeremonien zwecklos wäre.

Der Chorsatz ist — wenn man von dem oben erwähnten Entwicklungsstadium absieht — seinem Wesen nach durchaus homophon außer an den Stellen, die geradezu Fugen sind, wie z. B. die Schlüsse von Gloria und Credo. Die Thematik der Fugen ist, wie überhaupt die gesamte Melodik, durchaus harmonisch fundiert, zur linearen Thematik der Zeit Bachs vielfach gerade gegensätzlich. Mozart fügt sich aber nicht einem Zwange, diese Abschlüsse der großen Sätze kontrapunktisch zu gestalten, häufig tritt lediglich ein Fugato oder auch nur Scheinpolyphonie auf.

Das Orchester in den Messen Mozarts bis zur Übersiedlung nach Wien ist bei den *Missae breves* gewöhnlich auf Streicher (auch ohne Violen) und Orgel beschränkt, doch können auch Trompeten und Pauken hinzutreten. Eine der letzten Salzburger Messen (KV. 317) verwendet

2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 3 Posaunen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel. Die Posaunen, deren Verwendung vielleicht auf Salzburger Tradition zurückgeht — ihre Verwendung im 17. Jahrhundert findet hier ihre Fortsetzung —, treten im Tutti akzessorisch zu den drei Chorunterstimmen hinzu. Trompeten und Pauken werden hauptsächlich im Forte zur Betonung rhythmischer Ikten gebraucht. Solistische Verwendung im Sinne der konzertierenden Instrumente früherer Zeiten tritt überhaupt bei Mozart völlig zurück, gehört zu den Besonderheiten, wie z. B. in dem Agnus Dei der Messe KV. 337, das für konzertierenden Sopran, Oboe, Fagott und Orgel mit Streicherbegleitung geschrieben ist. Den Kern des Orchesters bilden die Streicher, deren Verwendung (abgesehen von akzessorischer) die mannigfachen Gestaltungen zeigt, angefangen von einer Begleitung in geklopften Akkorden, über die Figurierung zur motivischen Führung, gleichsam zur kompositionstechnischen Herrschaft über den Chor. Auffallend häufig läßt Mozart die Streicher an irgendeiner Figur, einer rhythmischen Bildung festhalten, offenbar wieder ein rein musikalisches Mittel der Vereinheitlichung.

Von den übrigen kirchenmusikalischen Werken Mozarts bringen die Vespere, bei denen — abgesehen von einer Andeutung im Magnifikat KV. 193 — von dem ursprünglichen Wesen der Psalmodie musikalisch gar nichts mehr vorhanden ist, stilistisch keine neuen Momente. Auch die Litaneien, die in einzelne selbständige Sätze zerfallen, fügen sich völlig in das Bild ein, das Mozarts Meßkomposition bietet. Als „Einlagen“ in die Messen sind die Offertorien Mozarts bestimmt. In ihrer ganzen Anlage weisen sie auf die Solokantate hin, die insbesondere in Italien in den Meßgottesdienst Eingang gefunden hatte. Sie bestehen aus getrennten Arien und Chören, auch das Rezitativ hat Platz. Auf die wie anderswo, so auch in Salzburg übliche Verwendung reiner Instrumentalmusik während des Meßgottesdienstes weisen Mozarts Kirchensonaten hin, die (statt des Graduales?) zur Epistel zur Aufführung kamen.

Die Übersiedlung nach Wien brachte — wie schon erwähnt — ein Zurücktreten der Kirchenmusik in Mozarts Schaffen. Um so wichtiger für die Kenntnis Mozarts sind gerade die wenigen dieser Zeit angehörenden, hierhergehörigen Werke. Der Einfluß der in Wien herrschenden und gepflegten Kunstrichtungen wird in ihnen deutlich erkennbar. Im Hause van Swietens, des Präfekten der Hofbibliothek, lernte Mozart die Werke Händels und Bachs genau kennen und der monumentale Torso der C-Moll-Messe KV. 427, der 1782/83 entstand, gibt deutlich davon Kunde. Der Gesamtanlage nach liegt eine Kantatenmesse großen Umfanges vor. Das Gloria besteht z. B. aus sieben selbständigen Teilen. Sowohl in den Chorsätzen als auch im Solo macht sich der erwähnte Einfluß geltend. Und im Chor ist es nicht so sehr die polyphone Struktur, als vielmehr die barocke Kraft und der tiefe Ernst, der an vergangene Zeiten erinnert. Daß hierbei auch deren kompositionstechnische Mittel in moderner Weise zur Anwendung gelangen, ist selbstverständlich; allein gerade darin zeigt sich Mozarts unerreichte Genialität, daß er nicht die Äußerlichkeiten übernimmt, sondern den Geist dieser Kunst erfaßt und aus ihm heraus durchaus Modernes im damaligen Sinne schafft. Hieher gehört z. B. das „Qui tollis“ für achttimmigen (Doppel-) Chor, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Streicher und Orgel, das eine freie Passacaglia über dem für diese Form althergebrachten chromatischen Baßabstieg ist. Auch in der melodischen Themenbildung ist diese Einwirkung festzustellen. Daß in den ariosen Teilen sich teilweise unverfälschtes Neapolitanertum mit reicher Koloraturverbrämung geltend macht, mag vielleicht dem Umstande zu-

zuschreiben sein, daß Konstanze als Solistin auftreten sollte. Ebenso wie diese Messe blieb auch Mozarts letztes Werk unvollendet, das Requiem, das Mozart für einen ihm unbekannten Besteller (den Grafen Walsegg) zu schreiben übernommen hatte. Mozarts Freund und Schüler Franz X. Süßmayer vollendete es nach Mozarts Tod. Die letzte Stufe seiner Meisterschaft, der die Nachwelt den „Don Giovanni“, die „Zauberflöte“ verdankt, findet auch in diesem kirchenmusikalischen Werke ihren Ausdruck. Die Äußerlichkeiten, die früheren Kirchenwerken vielfach noch anhaften, verschwinden hier fast völlig. Mozart wird zum Romantiker, der den metaphysischen Problemen, die ihm der Text aufwirft, in Tönen Ausdruck verleiht. In diesem Werke erscheint denn auch das Problem der Vereinigung von musikalischer Form und textlichem Inhalt, das besonders Mozarts gesamtes kirchenmusikalisches Schaffen durchzieht, der endgültigen Lösung nahe gebracht. Auch dieses Werk zeigt breite Anlage. Das Fehlen sämtlicher hohen Holzbläser — es werden von dieser Instrumentengruppe nur Bassethörner und Fagotte verwendet — zeigt, wie Mozart auch hinsichtlich der Instrumentation von jeglicher Schablone sich frei machte. Die architektonischen Formen sind auch in diesem Werke wohl vielfach die hergebrachten, allein die Art ihrer Verwendung im Zusammenhalte mit dem Textinhalte und der ganze Ausdruckscharakter der Musik, der sich bis in die Thematik und Harmonik verfolgen läßt, lassen eine völlige Wandlung in der Stellung Mozarts zum liturgischen Texte erkennen. So wird gleich im ersten Satze der erste Teil (Requiem aeternam . . . luceat eis) nach einem Mittelsatze im Prinzip wiederholt, allein die musikalische Bereicherung durch Hinzufügung eines obligaten Kontrapunkts erfährt auch textliche sinnvolle Verwertung, indem die Bitte um Frieden gleichzeitig mit den Anfangsworten und nicht erst nach ihnen vorgetragen wird, die musikalische Steigerung wird textinhaltlich gerechtfertigt. Auch die psalmodische Weise des Solosoprans mit der motivischen, in gewissem Sinne auf Beethovens Art des Akkompagnements hinweisenden Begleitung ist ein Zeichen des kompositionstechnischen Unterschieds gegenüber früheren Werken. Wie in der letzten Messe, so liegen auch im Requiem die Fäden klar zutage, die dieses Werk, gleichwohl es aus der Wiener Klassik herauswächst, mit der Kunst der Zeit Bachs und Händels verbinden. Auf die Verwandtschaft des Fugenthemas im Kyrie mit Händels „Joseph“ und „Messias“ hat schon O. Jahn (s. Literatur) hingewiesen. Daneben finden sich aber auch wieder Abschnitte, die durchaus dem Ausdruckskreis der früheren Werke Mozarts angehören, wie z. B. die Stelle: „Judex ergo, cum sedebit“, an der die mit langen Vorschlägen verzierte klagende Melodie von kurzen Baßnoten auf den Taktteilen und nachschlagenden Akkordachteln begleitet wird. Mozart zeigt sich in seinem Requiem als der Meister, der es vermag, sowohl die kompositionstechnischen Mittel als auch die Ausdruckskraft und -tendenz der Altklassik in sich aufzunehmen und aus dem Geiste der Wiener Klassik heraus umzuformen und derart ein Werk zu schaffen, das gleichsam nach Vollendung der von der Barockmusik gänzlich verschiedenen Stilrichtung nunmehr den Bogen auch über die weiter zurückliegende Zeit spannt.

Fünf Jahre nach Mozarts Tod, von der zweiten Londoner Reise ruhmbedeckt heimgekehrt, nahm Joseph Haydn seine kirchenmusikalische Tätigkeit wieder auf; 14 Jahre trennen die nunmehr entstehenden sechs großen Messen von der zuletzt (1782) komponierten „Mariazeller“-Messe. Mit Mozarts Requiem bilden sie wohl den Höhepunkt der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. (1796: Missa in honorem b. Bernardi de Offida, gewöhnlich „Heilig“-Messe genannt,

weil im Sanctus der Alt die Melodie des deutschen Segenliedes „Heilig, heilig“ singt; Missa in tempore belli [Paukenmesse]; 1798: Missa in D-Moll [Nelsonmesse]; 1799: Missa in B [Theresienmesse]; 1801: Missa in B [Schöpfungsmesse, weil zu den Worten „qui tollis peccata“ eine Melodie aus der „Schöpfung“ verwendet wird]; 1802: Missa in B [Harmoniemesse].) Schon in der instrumentalen Besetzung sind diese Messen als „solemnnes“ gekennzeichnet. Neben Streichern sind stets 2 Trompeten (in der Messe in tempore belli bezeichnenderweise 3), Pauken und Orgel verwendet, ferner 2 Oboen oder 2 Klarinetten (auch innerhalb einer Messe abwechselnd, in den beiden letzten Messen nebeneinander), 2 Fagotte (in der Nelsonmesse nur 1), außerdem (nicht immer Flöte) und 2 Hörner. Die letzten beiden Messen zeigen daher schon das posauenlose klassische Symphonieorchester. Die Ausschaltung der Posaunen aus dem orchestralen Apparat der Messe mag vielleicht praktischen Gründen entspringen, vielleicht kommt aber beim Vergleich mit Mozarts Messen auch die spezielle Wiener Tradition bei Haydn zum Ausdruck. Auch die Technik des Orchestersatzes ist bereits die ausgebildete vorbeethovenische. Man beachte z. B. folgende Stelle aus dem Ritornell zum Benedictus der Harmoniemesse:

In dem Ersetzen der Einzelsoli durch Soloensemble (das Soloquartett) in der Gegenüberstellung zum Chor beschreitet Haydn zwar nicht neue Bahnen, allein in seinen sechs großen Messen ist diese Technik gleichsam zum Stilprinzip erhoben, wenngleich auch noch die einzelne Solostimme mit Chorrespons Verwendung findet, wie z. B. beim Solosatz im „Qui tollis“ der Paukenmesse oder beim prinzipiellen Chorsatz im „Quoniam tu solus“ der Nelsonmesse. Während auf

der einen Seite der rein musikalisch erfundene, vielfach auch im Orchester geführte homophone Satz vorherrscht, gewährt Haydn auch der Kontrapunktik breiten Raum, vielleicht in größerem Maße als Mozart. Die Schlußfugen fehlen fast nie, aber auch andere Sätze zeigen kontrapunktische Setzweise, so z. B. der auch im Thema archaisierende Credo-Beginn der Nelsonmesse, der einen Kanon in der Quint zwischen Sopran-Tenor und Alt-Baß bildet, überhaupt in seiner Oktavverdopplung in den Singstimmen zu den wirkungsvollsten Messesätzen Haydns zählt. Auch innerhalb der Fuge verwendet Haydn wirkungsvoll den Gegensatz von Solo und Chor, wie überhaupt gerade in den Fugen der Messen Haydns die durchaus nicht in musikdramatischen Mitteln sich äußernde Kraft rein musikalischen steigernden Aufbaues sich dartut.

In der Architektur der Messensätze kann ein bestimmtes Schema nicht aufgestellt werden. Wohl gliedern sie sich in einzelne, mit dem Inhalte des Textes im Charakter vielfach übereinstimmende, in Taktart und Tempo kontrastierende Teile, aber die Gliederung ist nicht immer die gleiche. Der vielfach dem heutigen Empfinden für Kirchenmusik nicht ganz entsprechende Ausdruckscharakter einzelner Sätze, denen aber wieder solche engster Übereinstimmung von Wort und Ton gegenüberstehen, erklärt sich vielleicht kompositionstechnisch auch aus der mehr musikalisch als textlich beeinflussten Themenbildung, in dem steten Festhalten an der melodisch-harmonisch korrespondierenden Satzkonstruktion, der sich der Text unterordnen muß. Bei Haydn machen sich überdies die auch in seinen Instrumentalwerken deutlich erkennbaren Beziehungen zur volkstümlichen Musik Wiens geltend. Auch in der Meßkomposition Haydns macht sich der durchaus undramatische, lebensbejahende Zug geltend, der sein ganzes Schaffen durchzieht. Abgesehen von den 14 Messen ist Joseph Haydns kirchenmusikalisches Schaffen nicht sehr umfangreich. Zwei Tedeum, eine Reihe von Offertorien, einige marianische Antiphonen und ein Stabat mater sind die wichtigsten, hierhergehörigen Werke. Das Solo tritt in diesen Werken vielleicht etwas stärker hervor als in den Messen, vielfach erscheint allerdings ohne Kenntnis des Textes eine Zugehörigkeit zur Kirchenmusik kaum kenntlich, z. B. Stabat mater, Arie Nr. 5:

Allegro ma non troppo

Pro pec-ca-tis su-ae gen-tis

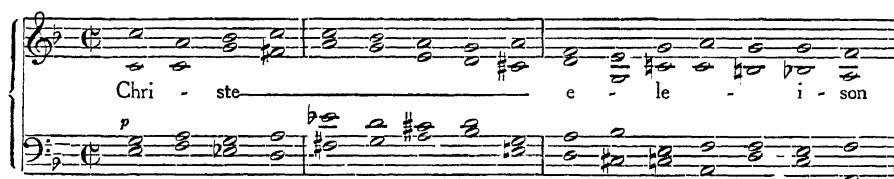
Allein, wie schon erwähnt, die geistigen Strömungen der damaligen Zeit waren nicht tiefer Mystik zugewandt; auch an der Kirchenmusik ging die Aufklärung nicht spurlos vorüber.

Mozarts und Haydns kirchenmusikalisches Schaffen stellt sich kompositionstechnisch als die möglichste Vereinigung der nicht auf kirchlichem Boden erwachsenen Instrumentalmusik

und ihrer Formen und Prinzipien mit den Erfordernissen der katholischen Kirchenmusik und ihrer Texte dar. Auf der bis in die Harmoniemesse Haydns erkennbaren Grundlage der österreichischen Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts bildet sich unter stärkster Einflußnahme autochthoner Elemente jene Durchdringung venezianisch-römischer und neapolitanischer Stilmomente, die, in ihrer Weiterentwicklung von den Zeitgenossen als *Stile misto* (gemischter Stil) bezeichnet, ihre Vollendung im kirchenmusikalischen Schaffen der Wiener Klassiker findet.

Neben Haydn und Mozart wirkten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Künstlern auf kirchenmusikalischem Gebiete, deren Leistungen — durch die unmittelbare Nachbarschaft jener Großmeister verdunkelt — für sich und im Rahmen der Entwicklung betrachtet, durchaus nicht ohne Bedeutung sind. In Wien war auf J. G. Reutter als Hofkapellmeister Florian Gaßmann (1729—1774), ein Schüler P. Martinis, der Lehrer A. Salieris, gefolgt. In seinen Kirchenmusikwerken — besonders im Requiem — zeigt er ziemlich deutlichen Einfluß nach der strengeren Seite hin. Hauptsächlich auf theoretischem Gebiete und als Lehrer Beethovens berühmt wurde J. G. Albrechtsberger (1736—1809), Hoforganist und Kapellmeister an der Stephanskirche, auch J. B. Wanhal (1739—1813) ist hier zu nennen, ebenso der Singspielkomponist K. Ditters von Dittersdorf (1739—1799) und Franz Tuma (1704—1774), ein Schüler des Pragers Czernohorsky (1684—1740).

In Salzburg entwickelte insbesondere Michael Haydn (s. S. 838) eine fruchtbare Tätigkeit als Kirchenkomponist. Auch auf Mozart war er wohl nicht ohne Einfluß. Andererseits wieder zog der ältere Künstler auch wieder Nutzen aus dem Schaffen des jungen Meisters. Beachtenswert sind bei M. Haydns Kompositionen die zahlreichen Zusammenhänge mit dem Gregorianischen Choral. Zwei seiner Messen verwenden überhaupt Kirchentonalität. Eine „Missa in Dominica Palmarum secundum cantum choralem“ („Für den Palmsonntag gemäß dem Choral“) aus dem Jahre 1794 verwendet die liturgische Weise in einfacher, ataktischer, moderner Harmonisierung; z. B.:



Auch in taktischer Rhythmisierung mit gelegentlichen Imitationen in den Unterstimmen oder als Cantus firmus findet der Choral Verwendung. In M. Haydns Instrumentalmessen macht sich der Einfluß Mozarts sowohl in architektonischer, wie auch in satztechnischer Hinsicht geltend. Insbesondere in letzterer fällt der figurative Charakter der Streicherbegleitungen auf. In der Thematik kommt vielleicht eine gewisse Verwandtschaft mit Jos. Haydn zum Ausdruck. Wie die Architektonik des modernen Themas in dieser Zeit herrschend wird, zeigt z. B. der Anfang des Credo aus der Missa Sti. Francisci (1803), wo der harmonisierten Choralintonation ein korrespondierendes Sequenzglied angefügt wird:



Die Zahl der Kirchenkompositionen M. Haydns ist sehr groß. Insbesondere auf dem Gebiete der Komposition von Meßeinlagen (Gradualien, Offertorien) ist er für die Folgezeit als Muster angesehen worden. Wie in früheren Jahrhunderten Isaac oder Gallus, so versah auch er systematisch das ganze Kirchenjahr mit derartigen Einlagen, da Erzbischof Hieronymus die bisher üblichen, nichtliturgischen oder weltlichen Tonstücke, die an ihrer Stelle zu Gehör gebracht wurden, beseitigt wissen wollte. Diese Meßeinlagen schrieb Haydn nicht als kunstvolle Kompositionen, wie z. B. die *Missa Sti. Francisci* oder die für den kaiserlichen Hof in Wien komponierte „*Missa solemnis sub titulo Stae. Theresiae*“ („Theresien-Messe“), sondern als Gebrauchsmusik für das sonntägliche Hochamt. Ihre Besetzung ist in der Regel auch möglichst einfach. In der Regel wird der vierstimmige Chor von 2 Geigen und Orgel (vgl. die Besetzung der *Missae breves*) begleitet, mitunter treten Trompeten oder Hörner, manchmal auch Posaunen (M. Haydn wirkte ja in Salzburg) hinzu. Auch hier macht sich wieder das Formprinzip der damaligen Zeit geltend, dem sich die Texte vielfach nicht ungezwungen unterordnen lassen. Jedenfalls bedeutet diese Tätigkeit M. Haydns einen wichtigen reformatorischen Schritt im liturgischen Sinne gegen die groben Verstöße, die sich auf kirchenmusikalischem Gebiete in den katholischen Gottesdienst eingeschlichen hatten.

Das ausgehende 18. Jahrhundert brachte im Zuge seiner allgemeinen geistigen Strömungen auch allenthalben, insbesondere in Österreich, Maßnahmen hinsichtlich der Gottesdienstordnung mit sich, die auf die katholische Kirchenmusik insofern von großer Bedeutung waren, als der Volksgesang darin eine große Rolle spielt. Die liturgische Sprache der katholischen Kirche war und ist bis heute die lateinische. Im liturgischen Gottesdienste, dem Meßopfer und dem Stundengebet, hat daher auch nur der lateinische Gesang als integrierender Bestandteil der Liturgie Raum. Gleichwohl ist auch der Volksgesang in deutscher Sprache beim katholischen Gottesdienste niemals überhaupt verboten gewesen. Von alters her hatte er seine Stelle im außerliturgischen Gottesdienste, wie: Wallfahrten, Prozessionen usw. Das geistliche Volkslied läßt sich bis in die ersten Zeiten erhaltener Denkmäler abendländischer Musik zurückverfolgen. Daß auch kunstvollere mehrstimmige Gesänge in der Volkssprache in Gebrauch waren, zeigen schon die vier Vertonungen des „Christ ist erstanden“ in den Trienter Codices. Einen gewaltigen Aufschwung des katholischen Kirchenlieds hatte die Reformation zur Folge. Welchen Einfluß die ganz neue liturgische Stellung hatte, die dem deutschen Gemeindegesange von Luther eingeräumt wurde, ist bekannt; nicht zu Unrecht wurde auf katholischer Seite darauf hingewiesen, daß Luthers Lieder der neuen Lehre mehr Seelen zugeführt hätten, als die Schriften und Predigten. So ist es begreiflich, daß auch in der katholischen Kirche dem deutschen Kirchenliede erhöhte Pflege zuteil wurde. Schon 1537 erschien das erste katholische geistliche Gesangbuch, das „*New Gesangbüchlein Geystlicher Lieder*“, das dem Propst Michael Vehe zu danken ist. Allein stets blieb der grundlegende Unterschied gewahrt, daß der deutsche Gemeindegesang im protestantischen Gottesdienste Bestandteil der Liturgie war, im katholischen nicht. Wenn er beim liturgischen katholischen Gottesdienst, also z. B. während der Messe ertönte, geschah dies vorerst bei der geleseenen (stillen) Messe. Auch im gesungenen

Amt fanden allmählich die deutschen Kirchenlieder Eingang. So bringt die Vorrede zum Mainzer Cantual (1605 bzw. 1627) eine „Ordnung in dem Singamt zu halten“. Demnach sollen Introitus, Kyrie, Gloria, die Kollekten, die Epistel, das Alleluja stets lateinisch gesungen werden. Zum Graduale, Traktus und der Sequenz wird deutscher Gemeindegesang zugelassen, an hohen Festen aber nur als Einschub neben den lateinischen Vortrag, ebenso beim Credo. Vom Offertorium bis zur Präfation ist wieder deutscher Gesang zulässig. „Nach der *Elevation* [Wandlung] soll allzeit ein Teutsch Gesang von dem H. Sacrament gesungen werden“. Es drückt sich in dieser Gesangsordnung deutlich die Tendenz aus, dem Verlangen des Volkes, auch beim Meßopfer gleichsam aktiv, durch Gesang mitzuwirken, einerseits entgegenzukommen, andererseits aber an hohen Festtagen die Liturgie von derartigen Zutaten frei zu erhalten. Im 18. Jahrhundert ist ein weiteres Vordringen des deutschen Kirchengesanges im katholischen liturgischen Gottesdienste zu beobachten. An vielen Orten wird der Figuralgesang durch den Volksgesang verdrängt, ohne daß aber je die Liturgie deutsch würde. Erst die Reformbewegung des XIX. Jahrhunderts brachte in dieser Hinsicht Abhilfe.

Die Weisen der in den zahlreichen katholischen Gesangbüchern enthaltenen Lieder tragen durchaus nicht einheitlichen Charakter. Teilweise werden noch alte Melodien aus dem Gregorianischen Choral, besonders Hymnen, mit textlicher Nachdichtung im Sinne des Hymnus oder auch mit gänzlich verschiedenen Texten verwendet, teils waren es geistliche Volkslieder aus vorreformatorischer Zeit, die Verwendung fanden; auch Melodien aus protestantischen Gesangbüchern wurden übernommen. Weltliche Volkslieder mit geistlicher Textumdichtung sind zahlreich, wie z. B. die Weise des „Entlaubet ist der Wald“ mit einem Texte „Ich dank' dir lieber Herr“ (im Rheinfelsischen Gesangbuch aus dem Jahre 1666). All diese Lieder sind aus der Zeit vor 1600 übernommen. Allein stets wurden auch neue Melodien verfaßt, welche natürlich auch den Geist ihrer Entstehungszeit atmen. Die Verordnungen zur Vereinfachung des Gottesdienstes, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts allenthalben (nicht nur in Wien) erlassen wurden, bezogen sich vielfach auch auf die Kirchenmusik, indem gegenüber dem prunkvollen Figuralgesang auf den deutschen Volksgesang hingewiesen und seine gesteigerte Verwendung angeordnet wurde. Während die Lieder für die verschiedenen Kirchenzeiten (Adventslieder, Fastenlieder, Osterlieder usw.) sowie Lieder zu Ehren verschiedener Heiliger (Marienlieder, St. Josephslieder u. dgl.) seit jeher zu finden sind, bildet sich der Typus der deutschen Meßgesänge ganz analog zu der Entwicklung des deutschen Gesanges in der katholischen Liturgie erst allmählich aus. Schon das Münsterische Gesangbuch aus dem Jahre 1677 gibt für die Messe an verschiedenen Festen Zusammenstellungen inhaltlich passender Lieder. Eine eigentliche Singmesse, d. h. speziell auf Teile der Messe bezügliche Gesänge bringt anscheinend zuerst ein Paderborner „Christ-Catholisches Gesang-Buch“ aus dem Jahre 1726. Allerdings liegt hier nur textlich eine Singmesse vor, die Melodien werden anderen, bekannten Kirchenliedern entlehnt. Die bekanntesten deutschen Singmessen aus dem 18. Jahrhundert sind nun die mit dem Textanfang: „Wir werfen uns darnieder“, die mit der bekannten Melodie zuerst in dem in Wien auf Befehl Maria Theresias 1774 gedruckten Gesangbuche enthalten ist (den Text hat Bäumker schon 1766 festgestellt) und die M. Haydns mit dem Textanfang „Hier liegt vor deiner Majestät“. Auch der Text dieser Messe ist schon in einem Landshuter

Gesangbuche aus dem Jahre 1777 nachweisbar, ebenso findet sie sich in einem Salzburger Gesangbuche aus dem Jahre 1781, dessen neue Auflage 1790 Haydn besorgte. In der Tat kann auch eine Verwandtschaft der Melodie Haydns mit der von N. Hauner komponierten Weise des Salzburger Gesangbuches festgestellt werden. Den Text dieser Messe verfaßte F. v. Kohlbrenner nach älteren Vorbildern. Daß die Melodie Haydns nicht älter ist als die Hauners, ergibt sich wohl aus der Tatsache des Salzburger Gesangbuches, das andernfalls sicher die Melodie des Salzburger Kirchenkomponisten gebracht hätte. Haydns Messe enthält Gesänge zu Kyrie, Gloria, Evangelium, Credo, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus dei, Kommunion, *Ite missa est*. Es ist daher auch die im liturgischen Gesang dem Chore zukommende Rolle überschritten. In späterer Zeit schrieb noch Franz Schubert seine berühmte deutsche Messe: „Wohin soll ich mich wenden“ im Jahre 1826 für die Hörer des Wiener polytechnischen Institutes. Sowohl Haydns als auch Schuberts Messe sind ursprünglich nicht für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung geschrieben, sondern die Gesangsbücher übernahmen bloß die Oberstimmen. Haydns Messe dürfte in der Urfassung für 2 Singstimmen, 2 Hörner und Orgel komponiert worden sein, die Schuberts war für gemischten Chor mit Bläsern und Orgel. Von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung für die spätere Kirchenmusik waren sie kaum, da im 19. Jahrhundert der deutsche Kirchengesang im Wesen keine weitere Entwicklung erfuhr, wenn auch in den späteren Kirchenliedern sich manchmal in melodischer wie harmonischer Beziehung romantische Einflüsse geltend machen. Auch auf diesem Gebiete bedeuteten die Erscheinungen im weiteren 19. Jahrhundert vorerst einen argen Verfall, der wohl in der Hauptsache mit dem Abwenden von den Kirchenliedern der früheren Zeit und deren Ersatz durch neue zusammenhing, die aber den Zusammenhang mit der kirchlichen Kunst von einst völlig verloren und größtenteils Ableger der weltlichen volkstümlichen Musik des 19. Jahrhunderts darstellen.

Am Eingange des 19. Jahrhunderts steht vor allem das kirchenmusikalische Schaffen Ludwig van Beethovens. In dem Gesamtwerk seines künstlerischen Lebens tritt die Kirchenmusik allerdings mehr in den Hintergrund; dies mag wohl — abgesehen von der besonderen persönlichen Anlage des Meisters, die ihn mehr zur Instrumentalmusik neigen ließ, auch darin seinen Grund haben, daß dieser Künstler keine feste Stellung bekleidete, die ihn mit der Kirchenmusik überhaupt, geschweige denn mit einem bestimmten Kirchenchore in enge Verbindung gebracht hätte. Nur zwei Messen — vollendet in den Jahren 1807 und 1823 — sind hier zu verzeichnen. Wie sie zwei verschiedenen Perioden im Schaffen Beethovens angehören, so ist auch ihre Stellung innerhalb der katholischen Kirchenmusik eine verschiedene. Bei beiden Werken kam ein Anstoß von außen hinzu, um ihr Entstehen zu bewirken. Die C-Dur-Messe (op. 86) schrieb Beethoven für die Feier des Namensfestes der Fürstin Esterhazy in Eisenstadt, also für die gleiche Gelegenheit, für die Haydn so manche seiner großen Messen schrieb. In einem Briefe an Breitkopf und Härtel vom 8. Juni [1808] schreibt Beethoven: „Von meiner Messe, wie überhaupt von mir selbst sage ich nicht gerne etwas, doch glaube ich, daß ich den Text behandelt habe, wie er noch wenig behandelt worden ist . . .“; einen Einwand des Verlegers, „man fragt nicht nach Kirchensachen“, beantwortet er mit den Worten: „Sie haben recht, wenn sie bloß von Generalbassisten herrühren, aber lassen sie die Messe einmal zu Leipzig im Konzert aufführen und sehen Sie, ob sich nicht gleich Liebhaber dazu finden werden . . .“ Auch mit einer Herausgabe mit deutschem Text erklärt er sich einverstanden.

Damit deutet Beethoven selbst seine Stellung als Kirchenkomponist an. Die Entwicklung bewegt sich innerhalb der Meßkomposition bei Beethoven nicht so sehr in formal-architektonischer Richtung, sondern vielmehr in inhaltlicher. Beethoven war ein Kind der Zeit der geistigen Umwälzungen, die in der französischen Revolution ihren explosiven Ausdruck gefunden hatten. Sein Streben nach idealer Freiheit macht sich auch in seinen kirchenmusikalischen Werken geltend; man kann vielleicht nicht so sehr von einer überkonfessionellen Geistesrichtung Beethovens, als vielmehr von einer Befreiung im Rahmen der katholischen Religion sprechen. Das Geltendmachen der Eigenpersönlichkeit innerhalb des gegebenen Rahmens kennzeichnet das kirchenmusikalische Schaffen Beethovens.

Von den beiden Messen Beethovens hält sich architektonisch insbesondere die erste im Intergebrachten. Und zwar ist es weit mehr der Stil Haydns als der Mozarts, der hier seine Auswirkung zeigt, eine Erscheinung, die mit der allgemeinen Entwicklung in Beethovens Schaffen wohl übereinstimmt. Der kompositionstechnische Fortschritt liegt hier ebenso wie in der profanen Musik Beethovens in der völligen Ausbildung zweier von G. Adler in den Vordergrund gestellter Momente: der durchbrochenen Arbeit und des obligaten Akkompagnements. Nicht die melodische Führung innerhalb einer Stimme ist das maßgebende, sondern die bei der Auffassung des gesamten Klangkörpers als eines einheitlichen Ganzen durch die verschiedenen Stimmen und damit durch die verschiedenen Klangfarben und Höhenlagen sich bewegende, führende melodische Linie.

Auch das zweite kompositionstechnische Kennzeichen Beethovenscher Eigenart, das zur vollen Ausbildung gebrachte „obligate Accompagnement“, das Durchsetzen der Begleitung mit motivischem Gehalt trotz des in dem Sinne homophonen Satzes, daß eine sich durchziehende melodische Linie herrscht, kommt in diesem Werke zum Ausdruck. Allerdings, mehr Gelegenheit, diese neuen Prinzipien völlig zur Geltung zu bringen, bot sich Beethoven in seinen instrumentalischen Werken, die weit mehr als die Messen einen entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt bedeuten. Eines der Hauptprobleme der katholischen Kirchenmusik seit 1600, das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalkörper, erfährt bei Beethoven seine Fortbildung und Ausgestaltung in der Richtung einer immer stärkeren Vereinheitlichung des gesamten Klangkörpers. Von einer Kontraststellung der beiden Klanggruppen kann nicht mehr gesprochen werden. Innerhalb des vokalen Körpers bringt das Verhältnis von Solo und Tutti nichts, was in besonderem Maße von der durch Haydns Messen vertretenen Tradition abweicht. Wenn Beethoven auf seine besondere Behandlung des Textes hinweist, so ist damit wohl vor allem der innere Vorgang eines Strebens gemeint, dem jeweiligen Texte inhaltlich möglichst prägnant Ausdruck zu geben. Allein die Durchführung dieser Absicht äußert sich auch in äußerlichen, kompositionstechnischen Momenten. So ist z. B. ein Zurücktreten der achttaktigen Periodenbildung festzustellen, zweifellos durch den Text bedingte Erweiterungen, auch originär schon aus diesem Schema fallende Bildungen treten auf. Wenn auch vielfach die modulatorischen Zielpunkte und tonartlichen Beziehungen der einzelnen Teile die traditionellen sind, wird der harmonische Bogen weiter gespannt. Die mannigfachsten, schon aus der Instrumentalmusik Beethovens bekannten Eigentümlichkeiten erfahren textlich sinngemäße Anwendung.

Beethoven selbst weist in dem erwähnten Briefe an Breitkopf und Härtel auf eine Konzertaufführung der Messe hin. Dies deutet auf eine Stellung des Künstlers zur Messe als einem

Bestandteil der katholischen Liturgie hin, die vielleicht nicht unwesentlich von der Haydns und Mozarts abweicht. Wohl schuf Beethoven seine Messen für den liturgischen Gebrauch bei einer bestimmten festlichen Gelegenheit, allein sie sind wohl kaum als liturgische Kunstwerke gedacht, sondern als geistliche Kompositionen über den Text der katholischen Meßliturgie. Die Frage ihrer Eignung für liturgische Zwecke ist hiervon zu trennen und dem Inhalte der Werke, der Gesinnung nach, die in ihnen zum Ausdruck kommt, zweifellos zu bejahen. Es ist ihnen allerdings die subjektive Note eigen, die Beethoven in all seinen späteren Werken zeigt. Nimmt man den Gregorianischen Choral als Vorbild der katholischen Kirchenmusik, so bildet der Subjektivismus allerdings ein wesensfremdes Moment, allein der ernste Künstler des 19. Jahrhunderts kann nicht von sich selbst abstrahieren, jedes seiner Werke wird deutlich eine Seite seines inneren Ichs widerspiegeln und es ist — abgesehen von der Wahrung des allgemein kirchlichen Charakters — für die katholische Kirchenmusik dieser Zeit die Frage entscheidend, inwiefern die subjektive Auffassung des Künstlers in der Komposition liturgischer Texte mit der dogmatisch-katholischen übereinstimmt. Und in dieser Hinsicht kann wohl von einem Widerspruch auch bei der *Missa solemnis* nicht gesprochen werden. Ob Beethoven das Werk aus tiefstem katholischen Glauben heraus schrieb, welche Stellung er zum Dogmengebäude der römischen Kirche einnahm, ist nicht exakt nachweisbar. Allein folgt man auch der allgemeinen, wohl zutreffenden Ansicht, daß ihn nicht so sehr dogmatische Probleme, sondern weit mehr ethische beschäftigten und er von einem mehr allgemein religiös orientierten Standpunkte aus die große Messe schuf, so zeigt gerade dieses Werk im Vergleiche zu den gleichzeitigen Machwerken anderer, vielleicht weit strenger gläubiger Komponisten, wie Beethoven, auf freierer Grundlage bauend, dem geistigen Gehalte des Messetextes tiefsten Ausdruck zu geben vermochte. Die Einfügung der Interjektion vor „*miserere*“ im Gloria bedeutet vielleicht ein Überschreiten der Grenzen, die in der katholischen Kirchenmusik nach dem autoritativen Wunsche Roms durch die gebotene Zurückhaltung gezogen sind. Ebenso etwa auch die Komposition des 3. „*Agnus dei*“, dem die Bitte um Frieden folgt: Es wird pp durch (gleichsam aus der Ferne ertönende) kriegerische Klänge eingeleitet und im Rezitativ in dramatischer Steigerung vorgetragen.

In formaler Hinsicht fällt die Komposition der Wandlungsmusik auf, die vom Sanctus zum Benedictus überleitet. Darin liegt durchaus nichts Unliturgisches, es ist im Gegenteil in der katholischen Liturgie während der Wandlung leises Orgelspiel vorgesehen (Beethoven verwendet außer der Orgel tiefe Streicher, Fagott und tiefgesetzte Flöten). Die Fugen stehen auch bei Beethoven an den üblichen Stellen, sie reichen — wie überhaupt alle Teile der *Missa solemnis* — weit über den bisher üblichen Rahmen hinaus. Wenn man auch außerhalb dieser speziellen Abschnitte von einem eigentlich kontrapunktischen Satze nicht sprechen kann, tritt doch die Homophonie im Sinne syrrhythmischer Begleitung einer Melodie im Chorsatz völlig in den Hintergrund. Das „obligate Accompagnement“, die Durchsetzung aller Stimmen mit motivischem Gehalt trotz Vorherrschens einer Stimme, ist zur vollsten Ausbildung gelangt. Wenn syrrhythmischer Chorsatz eintritt, so dient er gewöhnlich besonderen Ausdruckszwecken, sei es, daß es von leidenschaftlichem Affekt erfüllte Stellen sind, wie die Exklamationen, sei es, daß es sich um ruhige Textdeklamation handelt. Die Abkehr Beethovens von der im galanten Stil noch in starker Blüte befindlichen äußerlich kolorativen Führung

der Solostimmen kommt auch in der *Missa solemnis* zur vollen Auswirkung. Lediglich Fugenthemen zeigen noch das alte figurative Gepräge.

Die vokale Kolorierung bei Beethoven scheint fast nicht so sehr melodischen, als vielmehr rhythmischen Untergrund zu haben. Und dieses Hintanstellen der stimmlichen Glanzmittel und völlige Hervorkehren des musikalischen Ausdrucksmomentes dürfte auch zu dem Vorwurf der Unsanglichkeit des Beethovenschen Vokalsatzes verleitet haben; die Singstimme wird aber nicht so sehr im technischen Sinne, als vielmehr in inhaltlicher Beziehung als Instrument behandelt, das dem übergeordneten Zwecke des künstlerischen Ausdrucks dienen muß.

Die Orchesterbehandlung weist gegenüber der früheren Meßkomposition ganz ähnliche Unterschiede auf, wie die Instrumentalmusik Beethovens im Vergleiche mit den Werken seiner Vorgänger. Die Instrumente werden individuell behandelt, wozu auch die typische motivische Arbeitsweise Beethovens in stärkstem Maße beiträgt. Akzessorische Verwendung ist in den Fugen die Regel. Im übrigen ist das Vorherrschen des Chores festzustellen — Beethoven selbst schreibt an Zelter: „Es dürfte wenig fehlen, daß es (das Werk) nicht beinahe durch die Stimmen allein ausgeführt werden kann; je mehr verdoppelter und vervielfältigt selbe aber mit Vereinigung der Instrumente sind, desto geltender dürfte die Wirkung sein“ —, das Orchester tritt außer den instrumentalen Vor- und Zwischenspielen, die aber, abgesehen von der Wandlungsmusik, stets in architektonischem und motivischem organischen Zusammenhang mit dem vokalen Teile stehen, in mannigfachster Art zu den Singstimmen hinzu, akkordische Begleitung, akzessorische Verstärkung und gegenmotivische Bereicherung des Chores finden sich einzeln und auch gleichzeitig vereinigt.

Mit Beethovens *Missa solemnis* war die katholische Meßkomposition ebenso wie mit seinem späten symphonischen Schaffen die Symphonie an einem Punkte angelangt, über den es für lange Zeit kein Hinaus gab. Wie die zeitgenössische und unmittelbar folgende Zeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik zeigt, war Beethoven auch hier seiner Zeit weit vorangeeilt und ein Menschenalter mußte vergehen, bis der Vorsprung auch nur einigermaßen eingeholt war.

In die gleiche Zeit fällt das Wirken Franz Schuberts (1797—1828). Seine kirchenmusikalischen Werke weisen mancherlei Berührungspunkte mit der Meßkomposition Beethovens auf, in mancher Hinsicht machen sich wieder Gegensätze geltend. Wie schon das jugendliche Alter Schuberts erklärlich macht, sind es nicht die metaphysischen Probleme des liturgischen Messtextes, die den Künstler vorerst beschäftigen; aus schlichtem, katholisch-gläubigen Empfinden heraus schreibt er diese Messen zur Verschönerung des Gottesdienstes, zum großen Teil durchaus in der üblichen Praxis wurzelnd, vielfach für einen bestimmten Kirchenchor und seine beschränkten Mittel. Deutlich zeigt sich, wie die Wurzeln bei Beethoven und Schubert völlig verschieden sind. Schuberts Messen wachsen aus dem allgemeinen, volkstümlichen Empfinden des Wiener Bodens heraus, das die Kraft seines Künstlertums zu einer nach ihm vielleicht nicht wieder erreichten Höhe emporhob; bei Beethoven tritt der in der Wiener Tradition gelegene volkstümliche Zug erst im Verlaufe des künstlerischen Schaffens als wesentlicher Bestandteil zu den vorhandenen andersartigen Grundlagen hinzu. Schuberts frühe Messen sind auch ihrer Besetzung nach durchaus Gebrauchsmessen, die 2. und 4. erfordern an orchestralem Apparat nur Streicher, die 1. und 3. sind zwar *Missae solemnes* (bei der 3. sind außer Streichern 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten.

Pauken verwendet, bei der 1. noch 2 Klarinetten, statt der Trompeten Hörner, die Pauken fallen weg), allein auch diese Messen sind aus dem Gefühle der Gemeinden in den Vorstadtkirchen heraus geschrieben, die ein Fest ihrer Pfarrkirche — die 1. Messe Schuberts ist zum 100jährigen Jubiläum der Lichtenthaler Kirche geschrieben — als Familienfest betrachten. Wenn sich diese Messen auch durchaus in traditionellen Bahnen bewegen, hebt sie doch schon die edle Melodik, die Schuberts Schaffen überhaupt eigen ist, weit über gleichzeitige Werke anderer Komponisten. Der lyrische Grundzug in Schuberts Wesen macht sich in ihnen sehr stark geltend. Auch in harmonischer Hinsicht kündigt sich der spätere Meister an, so z. B. wenn in der Schlußfuge des Gloria der B-Dur-Messe der Orgelpunkt auf der Dominante durch eine Ausweichung nach Ges-Dur unterbrochen wird. In formaler Hinsicht zeigen diese Werke vielfach den Mangel an Straffheit, der für Schuberts frühe Kompositionen überhaupt kennzeichnend ist.

Wie auf den andern Gebieten seines Schaffens erhob sich Schubert auch in der Meßkomposition zu ungeahnter Höhe in seinen beiden Meistermessen in As-Dur (1819—1822) und Es-Dur (1828). Der beengte Standpunkt der Komposition für einen bestimmten Chor und die dort verfügbaren Mittel ist verlassen. Beide Werke erfordern das volle klassische Orchester mit Posaunen, die Es-Dur-Messe verzichtet sogar auf das traditionellste kirchenmusikalische Instrument, die Orgel. Das Verhältnis von Singstimmen und Orchester und die Behandlung der einzelnen Instrumente zeigen deutlich die Gleichzeitigkeit von Schuberts Wirken mit dem Beethovens; der im allgemeinen Vergleich der Werke dieser beiden Meister zutage tretende Unterschied in den konstruktiven Elementen macht sich auch hier geltend. Während bei Beethoven immer stärker das Motiv zur Keimzelle wird, bleibt sie bei Schubert eine melodische Phrase, die aber, ähnlich wie das Motiv bei Beethoven, in ihrer Veränderung, melodischen und harmonischen Umformung den Aufbau des Ganzen bewirkt. Gegenüber früheren Zeiten wird aber insbesondere in diesen Messen Schuberts von der Aneinanderreihung melodischer Gebilde, gleichsam von der bloßen Durchkomposition zur konstruktiven Verarbeitung übergegangen. Damit hängt eine ziemlich freie — liturgisch wohl unstatthafte — Behandlung des Textes zusammen. Merkwürdig ist, daß in sämtlichen Credo bei Schubert der Glaubensartikel fehlt, der sich auf die Kirche bezieht („Et unam sanctam catholicam at apostolicam ecclesiam“). Viele textliche Freiheiten haben in der musikalischen Architektonik ihren Grund, oft sind sie auch dem Sinne nach zu rechtfertigen; so z. B. wenn Schubert im Gloria am Schlusse des ersten Hauptteils (der zweite beginnt mit dem „Gratias“) das „Gloria in excelsis Deo“ wiederholt. Beachtenswert ist das gleichsam psalmodische Prinzip, das Schubert in den zwei großen Messen beim Credo anwendet: Die Wiederholung des Wortes Credo vor jedem Glaubensartikel wurde schon wiederholt (Haydn, Mozart) festgestellt. Schubert geht noch darüber hinaus, indem er dem einzelnen Glaubenssatz auch die gleiche Melodie — in verschiedenartiger kompositionstechnischer Behandlung — zuweist. Die hier dem Choreinsatz vorangestellten instrumentalen, dem Anfange des Themas entnommenen Takte, welche leitmotivisch sich durch den ganzen Satz hinziehen, zeigen, wie eine Akkordfolge als Klangkomplex motivische Bedeutung erhält.

Diese Verselbständigung von Klängen, wie überhaupt die Auswertung harmonischer Erscheinungen gehört zu den kompositionstechnischen Eigentümlichkeiten, die Schubert als Romantiker kennzeichnen; man beachte auch den Anfang des Sanctus aus derselben Messe:

Adagio

San - ctus ff San - ctus ff San -

p cresc. ff p ff

Außer den Messen schrieb Schubert noch eine Reihe von kirchlichen Tonwerken (Offerorien, Salve regina, Stabat mater, Magnifikat, Tantum ergo), die innerhalb des Schaffens Franz Schuberts und absolut betrachtet von großem Werte, entwicklungsgeschichtlich aber nicht so bedeutsam sind; stilistisch zeigen sie die gleichen Eigentümlichkeiten wie die Messen. Die Psalmkompositionen Schuberts, wie der 23. Psalm für Frauenstimmen mit Klavierbegleitung, stellen sich schon durch die Besetzung als religiöse, nicht aber als Kirchenmusik dar. Den 92. Psalm für 4 Singstimmen und Bariton solo schrieb er für die Wiener israelitische Kultusgemeinde.

Auch Schuberts Spätmissen sprengen vielfach den liturgischen Rahmen; sie sind, wie Beethovens *Missa solemnis*, nicht als Gebrauchsmessen, sondern als typische Festmessen zu betrachten. Auch sie fanden keine Nachfolge bis Bruckner. In dem am Anfange des 19. Jahrhunderts festzustellenden Höhepunkt bilden sie den Gegenpol zu den Messen Beethovens in ihrer, wie der Ablauf des 19. Jahrhunderts zeigt, in anderem Sinne zukunftsweisenden Haltung. Das melodisch-harmonische Moment Schuberts mußte mit dem motivisch-rhythmischen Beethovens vereinigt werden, um in der Zukunft den weiteren entwicklungsgeschichtlichen Fortschritt auf dem Gebiete der Meßkomposition zu ermöglichen. Die verschiedenartigen kompositionstechnischen Konstruktionsprinzipien dieser beiden Meister zu einer höheren Einheit zusammenzufassen, blieb einer späteren Zeit vorbehalten.

Neben diesen beiden Großmeistern wirkte in Wien eine große Zahl von Komponisten auf dem Gebiete der Kirchenmusik, die mit wenigen Ausnahmen einerseits in ausgefahrenen Geleisen sich bewegten, andererseits auch nicht die Kraft hatten, die traditionellen Formen und Formeln mit lebendigem Geiste zu erfüllen. Die erhöhte Pflege der Kirchenmusik war mit einer Steigerung der Produktion verbunden, die aber ein starkes Herabsinken des künstlerischen Niveaus mit sich brachte. Die nachklassische Zeit bedeutet einen Niedergang, eine völlige Verflachung der katholischen Kirchenmusik, deren Spuren sich durch das ganze Jahrhundert hinziehen und erst in jüngster Zeit zu verschwinden scheinen. Nicht nur die meisten Komponisten, auch jeder Chorregent irgendeiner Kirche war oder fühlte sich verpflichtet, zum Repertoire seines Chores auf kirchenmusikalischem Gebiete beizusteuern, und die Ruhepause des musikalischen Nährbodens Wiens von ungefähr 1830—1860 brachte es mit sich, daß

diese Kirchenmusik mangels gleichzeitiger hochwertiger Produktion stärkste Verbreitung fand und sich für lange Zeit hinaus einwurzelte. Melodisch und harmonisch machten sich Plattheiten in ärgstem Maße geltend, von einer Vertiefung in den Inhalt der Textworte war keine Rede mehr. Schon die Zahl der Meßkompositionen eines Komponisten, die wiederholt 100 überschritt, läßt mit Recht auf die Qualität dieser Dutzendwerke schließen. Gewiß waren nicht alle Komponisten und auch nicht alle Werke eines Komponisten gleich tiefstehend, allein das traurige Gesamtbild dieser Art tritt durch einige Ausnahmen nur um so krasser zutage.

Als Ausläufer der Neapolitaner wirkte auf dem Gebiete der Kirchenmusik in Wien der Italiener Antonio Salieri (1750—1825), ein Schüler Gaßmanns, der zweite Nachfolger seines Lehrers als Hofkapellmeister. Wie seine zahlreichen Bühnenwerke, tragen auch seine Kirchenwerke den Stempel einer bedeutsamen, künstlerischen Persönlichkeit, die durchaus in der Kunst des späten 18. Jahrhunderts wurzelt. Aus der übergroßen Zahl von Namen, die nunmehr begegnen, seien nur die wichtigsten angeführt: Abbé Max Stadler (1748—1833), Abbé Vogler (1749—1814), vielleicht auf kirchenmusikalischem Gebiete am meisten durch seine „Pastoralmesse“ bekannt (dieser Typus von Messen sucht der Weihnachtsstimmung, dem Hirten- und jubelnden Engelmilieu Ausdruck zu geben), Jos. Preindl (1756—1823), der Wiener Hofkapellmeister J. Eybler (1766—1845), W. Tomaschek (1774—1850) in Prag, Ign. R. v. Seyfried (1776—1841), J. B. Gänsbacher, Domkapellmeister zu St. Stephan (1778—1844), S. Neukomm (1778—1858), J. N. Hummel (1778—1837), J. B. Schiedermayr (1779—1840), Domkapellmeister in Linz, A. Diabelli, auch als Wiener Musikverleger bekannt (1781—1858), diese beiden in ihren meisten Werken Musterbeispiele für den Tiefstand der katholischen Kirchenmusik, J. Drechsler (1782—1852), J. Assmayer, Hoforganist und 2. Hofkapellmeister (1790—1862), Ferd. Schubert, der Bruder des Meisters (1794—1859), Andreas Bibl (1794—1878), Simon Sechter, der berühmte Theoretiker, bekannt durch seine „Landmessen“ (1788—1867).

Von außerdeutschen Künstlern steht der Wahlfranzose Luigi Cherubini (1760—1842) durch seine Kirchenwerke (11 Messen, 2 Requiem, mehrere Litaneien u. dgl., eine große Anzahl von Motetten usw.) in erster Reihe. Insbesondere seine D-Moll-Messe (1821) gehört zu den wertvollsten Schöpfungen ihrer Zeit. Von französischen und belgischen Namen der Folgezeit seien noch erwähnt: J. F. Le Sueur (1760—1837), E. N. Méhul (1763—1817), Ch. Hanssens (1777—1852), A. Thomas (1811—1896), Ch. Gounod (1818—1893), C. Saint-Saëns (1835—1921), C. Franck (1822—1890), F. Guilmant (1837—1911), V. d'Indy (geb. 1851), E. Tinel (1854—1912).

Ein bedeutsames Zentrum katholischer Kirchenmusik war um diese Zeit auch München. Dort wirkten insbesondere P. Winter (1754—1825), J. C. Aiblinger (1779—1867), Kaspar Ett (1788—1847), Hoforganist an der Michaelkirche, einer der Vorläufer des weiter unten zu erwähnenden Cäcilianismus, der nicht nur durch seine Bemühungen zur Wiederbelebung der Musik des 16. Jahrhunderts, sondern auch durch seine eigenen wertvollen Kompositionen in einer dem alten Stil nachstrebenden Schreibweise weitgehenden Einfluß erlangte; ferner sein Schüler Karl Greith (1828—1887), K. Struntz, ein Schüler P. Winters (1793—1859), Franz Lachner (1803—1890); als Ausläufer dieser Münchner Schule ist Josef Rheinberger (1839—1901), ein Schüler Lachners, anzusehen. Seine Werke zeichnen sich durch hohe,

dabei völlig ungezwungen gehandhabte kontrapunktische Kunst aus, die mit einer von süddeutscher Eigenart bestimmten gerundeten Melodieführung vereinigt wird. Er knüpft in seinem Schaffen an den mittleren Beethoven und an Franz Schubert an und empfängt nachhaltige Eindrücke von Mendelssohn, während Schumanns Stil ihm ferner steht. Der tiefe Stimmungsgehalt seiner Werke findet nicht in der Wiedergabe irgendwelcher extremer Gefühle Ausdruck, sondern vielmehr in einer Vertiefung auf der mittleren Linie. In seinem Schüler Josef Renner (geb. 1868) fand die in Rheinberger verkörperte Münchner Tradition einen neuen Vertreter.

Auch die großen deutschen Romantiker beschäftigten sich mit katholischer Kirchenmusik. So schrieb C. M. v. Weber (1786—1826) außer einer frühen Messe zwei Messen für die Dresdener Hofkirche; auch von Robert Schumann besitzen wir eine Messe und ein Requiem, zu denen der Künstler durch das katholische Leben in Düsseldorf angeregt wurde. Allein bei diesen Werken Schumanns, des Protestanten, handelt es sich nicht mehr eigentlich um katholische Kirchenmusik. Es sind religiöse Kompositionen über den katholischen liturgischen Messtext, die aus dem durch die Romantik neu belebten und vertieften allgemeinen religiösen Empfinden erwachsen. Von den deutschen Kirchenkomponisten mehr oder weniger traditionalistischer Richtung seien noch erwähnt: B. Randhartinger, der Nachfolger Assmayers als Wiener Hofkapellmeister (1802—1893), R. Führer (1807—1861), der in Prag und Wien wirkte, der Domkapellmeister zu St. Stephan G. Preyer (1807—1901), der Wiener Hoforganist L. Rotter (1810 bis 1895), F. Krenn (1816—1897), M. Brosig (1815—1887), der Augsburger Domkapellmeister K. Kempter (1819—1871), bekannt durch seine „Landmessen“, der Wiener Hofkapellmeister R. Bibl (1832—1902), der bedeutsame J. E. Habert (1833—1896), einer der Hauptgegner der weiter unten zu erwähnenden Cäcilianer, endlich E. Stehle, Domkapellmeister in St. Gallen (1839—1915), Max Filke (1855—1911).

Hinsichtlich Ausdehnung und Heranziehung größerer Klangmittel wird Beethovens Missa solemnis weitaus von dem Requiem des französischen Orchesterreformators Hector Berlioz (1803—1869) übertroffen. Das Werk, das seinen klanglichen Höhepunkt in dem *Dies irae* hat, bei dem vier getrennt aufgestellte Bläserchöre herangezogen werden, kann wohl kaum mehr als Kirchenmusik angesprochen werden. Der Zusammenhang mit dem liturgischen Gesamtkunstwerk ist wohl nur mehr im Texte zu finden. Es handelt sich gleichsam um ein Werk zu einer weltlich-religiösen Trauerfeier — es wurde für die Beisetzung des Generals Darnémont im Invalidendom zu Paris (1837) geschrieben —, bei der traditionell die Worte des katholischen Totenoffiziums zur Anwendung kommen. Derartige Werke erscheinen im 19. Jahrhundert ziemlich häufig. Auch G. Verdis (1813—1901) Requiem, zum Andenken des Dichters A. Manzoni († 1873) geschrieben, im Rahmen des Schaffens dieses Künstlers und absolut musikalisch betrachtet ein Meisterwerk, geht in Anlage und vielfach auch in seiner dem dramatischen Stile Verdis sich nähernden Haltung über den Rahmen liturgischer Gebrauchsmusik hinaus. Das Problem, das bei Beethovens Missa solemnis hinsichtlich des Verhältnisses zur Liturgie sich geltend macht, begegnet fast bei allen monumentalen Kompositionen des 19. Jahrhunderts, denen der katholisch-rituelle Text zugrunde liegt. Sie werden gleichsam nicht in dem Gedanken an die Eingliederung der Musik in die kirchliche Zeremonie, sondern — wenn auch vielfach aus katholischem Geiste heraus — ohne Rücksicht auf diese geschrieben, womit aber der wesentliche Charakter der katholischen Kirchenmusik in ge-

wissem Maße verlorengeht; denn wenn der Musik im katholischen Gottesdienste auch eine wesentliche, unentbehrliche Rolle zukommt, muß die Unterordnung unter das Gesamtkunstwerk gewahrt bleiben, wenn nicht ein Übergang in das Gebiet der katholisch-religiösen Musik stattfinden soll. Verdis „Pezzi sacri“ (darunter *Te deum*, *Stabat mater*, *Ave Maria*) stehen in dieser Hinsicht der gottesdienstlichen Verwendung bedeutend näher. Einen jüngeren hervorragenden Vertreter auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik besitzt Italien in Enrico Bossi (geb. 1861), dem Direktor der Musikschule der römischen Cäcilienakademie.

Die vom liturgischen ebenso wie vom künstlerischen Standpunkte zweifellos als Niedergang zu bezeichnende Produktion auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik in der nachklassischen Zeit fand um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre Reaktion in einer *Reformbewegung*, an deren Spitze sich Geistliche stellten. Großen Einfluß auf diese Richtung hatte das 1825 erschienene Werk des Heidelberger Rechtsgelehrten A. Thibaut (1774—1840): „Über die Reinheit der Tonkunst“, das durch seine ablehnende Haltung der Romantik gegenüber den Reformatoren als allgemein ästhetische Grundlage und Rechtfertigung diente. Die katholische Kirchenmusik sollte aus dem Sumpf, in dem sie zu versinken drohte, emporgehoben, wieder mit dem Ernste und der Würde erfüllt werden, deren sie als Bestandteil des Gottesdienstes bedurfte. Das Zentrum der Bewegung war Regensburg. Dort wirkte als Kanonikus Karl Proske (1794—1861). Als ausgezeichnete Kenner der Musik des Cinquecento erwarb er sich durch die Herausgabe der *Missa Papae Marcelli* (1850) und die drei Jahre später begonnene Veröffentlichung seiner Sammlung von geistlichen Kompositionen der Palästrina-Zeit („*Musica divina*“) große Verdienste um die praktische Kirchenmusik; denn die nach den Festen des Kirchenjahres angeordnete Sammlung sollte nicht zuletzt der Wiederbelebung der A-cappella-Musik alten Stils dienen. Abgesehen vom Chorale sah diese Reformpartei ihr kirchenmusikalisches Ideal in der A-cappella-Musik des 16. Jahrhunderts und neben Männern, die nur den unkirchlichen Gebrauch der Instrumente in der Kirchenmusik verurteilten und deren Verwendung hinsichtlich Art und Umfang reformieren wollten, gab es solche, die nur die reine Vokalmusik als zulässig erklärten.

Ihren unermüdlichen Organisator, der Proskes Ideen und Bestrebungen in die Tat umsetzte, fand die Bewegung in Franz X. Witt (1834—1888). Dieser gründete im Jahre 1867 — angeregt durch den auf Palestrina selbst zurückgehenden Cäcilienverein in Rom, der 1847 vom Papste in die „*Accademia di Sta. Caecilia*“ umgewandelt worden war — den „Allgemeinen deutschen Cäcilienverein“ zur Hebung der katholischen Kirchenmusik. Auch als Komponist wirkte er eifrig im Sinne seiner Kunstanschauung und seine an Palestrina und dessen Stil anschließenden Kompositionen — er schrieb aber nicht nur vokal — fanden dank der vortrefflichen Werbetätigkeit, der weitverzweigten Organisation und der Unterstützung der kirchlichen Behörden große Verbreitung. Unter seinen zahlreichen Werken ist vielleicht die *Raffaelsmesse* als das bedeutendste anzusprechen. Witt, der als Dirigent katholischer Kirchenmusik alten Stils höher zu schätzen ist, denn als Komponist, vermochte bis zu einem gewissen Grade seine Werke rückschauender Richtung mit geistigem Leben zu erfüllen, doch vermochten weder er noch die übrigen Anhänger des Cäcilianismus die Entwicklung aufzuhalten, die in der Kirchenmusik als Folge der allgemeinen geistigen Strömungen sich vollziehen mußte. Gleichwohl muß die Abkehr von dem Abwege, auf den sie geraten war, größtenteils als Verdienst dieser Partei anerkannt werden. Witt selbst verschloß sich nicht ganz den Forderungen

seiner Zeit. Er trat z. B. für Karl Greith gegenüber Angriffen aus dem eigenen Lager ein, obwohl Greith den instrumentalen Apparat keineswegs verschmähte. Auch Magnus Ortwein ließ er gelten, der das Leitmotiv in der Kirchenmusik zu verwenden suchte und auch das Chroma verwendete. Als Führer der streng archaisierenden Richtung im Cäcilienverein ist Michael Haller (1840—1915) zu betrachten, ein Mitschüler Witts bei dem Regensburger Domkapellmeister Joseph Schrems (1815—1872). Seine zahlreichen Kompositionen (18 Messen, mehrere Bände Motetten, Psalmen, Litaneien usw.) zeigen vielleicht ein noch tieferes Eindringen in die Kunst Palestrinas, als es bei Witt zutage tritt. Das kompositorische Wirken Witts und Hallers allein hätte der Sache der Cäcilianer kaum den großen Einfluß bringen können, den sie tatsächlich ausübte, wenn nicht Hand in Hand damit auch eine eifrige schriftstellerische Tätigkeit und planmäßige Editionsarbeit verbunden worden wäre. Theodor de Witt begann mit Franz Espagne die Herausgabe der Werke Palestrinas, die dann von Franz X. Haberl (1840—1910) zur monumentalen Gesamtausgabe ausgestaltet wurde. Haberl, der dritte geistliche Führer der Cäcilianer, gleich den beiden andern gebürtiger Bayer, muß als der wissenschaftliche Leiter der Bewegung bezeichnet werden. Joh. B. Molitor († 1900), Münsterchordirektor in Konstanz, dann Domkapellmeister in Leitmeritz, vermochte nicht die Bedeutung der bisher erwähnten Vertreter der älteren Generation im Cäcilianismus zu erreichen.

Zwischen der älteren und jüngeren Gruppe von Anhängern der Reformbewegung steht der Tiroler Ignaz Mitterer (geb. 1850), Propst und Chordirektor am Dome zu Brixen. Als Komponist nähert er sich dem neuzeitlichen Stil, den er manchmal nicht ohne Erfolg mit den Prinzipien des Palestrinastils in Einklang zu bringen sucht. Er geht wohl vom 16. Jahrhundert aus, allein indem er starken Eindrücken von Händels Werken in seinen Kompositionen Raum gibt, verläßt er eigentlich schon den Boden des strengen Reformgedankens. Hierin liegt schon der Übergang zur jüngeren cäcilianischen Generation.

In den Werken ihrer Vertreter sind die Extreme der Bewegung bereits abgestreift, es wird allmählich der Anschluß an die zeitgenössische weltliche Musik wieder gefunden. Als Führer dieser neuen Richtung sind vielleicht P. Griesbacher in Regensburg und V. Goller in Klosterneuburg-Wien zu bezeichnen. In des ersteren Werken macht sich eine starke Bevorzugung des Chromas der Mitte des 19. Jahrhunderts geltend. Ein eigenartiges Werk liegt in seinem „Repertorium chorale“ vor, in dem er die liturgischen Texte des Kirchenjahres einstimmig vertonte. Auch Goller verarbeitet in seinen Werken Einflüsse von durchaus nicht cäcilianischer Seite. Neuartig ist sein Typus der „Rezitativmesse“, die den größten Teil des liturgischen Textes solistisch-rezitativem Vortrage zuweist. Neben Goller wirkt insbesondere noch Max Springer in Klosterneuburg, dessen künstlerische Individualität deutlich romantische Beeinflussung aufweist. Er versucht auch wieder den Gregorianischen Choral mit der Figuralmusik zu verweben. Das einigende Band im Zyklus der Messensätze ist bei ihm das versuchte Festhalten der durch das spezielle liturgische Fest gegebenen Grundstimmung (Weihnachts-, Ostermesse). Als Schüler der jungcäcilianischen Richtung sind insbesondere Karl Koch in Bozen, A. Schlögl in Salzburg, J. Lechthaler in Wien zu bezeichnen. Mit dem völligen Anpassen an die geistigen Strömungen unserer Zeit hat der Cäcilianismus seine kompositionstechnisch-stilistische Sonderstellung aufgegeben und seine bleibende, wertvolle Wirkung erscheint nunmehr in dem ideellen Momente gegeben, die katholische Kirchenmusik

mit streng kirchlichem Geiste zu erfüllen, sie im Sinne der jüngsten autoritären Äußerungen der römischen Kurie über kirchenmusikalische Fragen, dem *Motu proprio* Pius' X. vom 22. XI. 1903 und der *Constitutio Apostolica* Pius' XI. vom 20. XII. 1928, jedoch ohne Verschmähen moderner Mittel, im Geiste der Gegenwart zu ihrem eigentlichen Wesen, zum liturgischen Kunstwerke zurückzuführen.

Fernabstehend von den Cäcilianern wirkten im Anfange der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwei Meister, denen zwar anscheinend auf kirchenmusikalischem Gebiete keine unmittelbare Nachfolge erwuchs, die aber ohne persönliche Einflußnahme durch ihre kirchenmusikalischen Werke von höchster Bedeutung auch für die Folgezeit wurden: Franz Liszt und Anton Bruckner. Franz Liszt (1811—1886) hatte schon im Jahre 1834 versucht, sich in der Fragment gebliebenen Schrift über „Die Zukunft der Kirchenmusik“ mit den ihm hier begegnenden Problemen auseinanderzusetzen. Schon dies deutet darauf hin, daß auf dem Gebiete der Kirchenmusik bei Liszt die Reflexion eine große Rolle spielte. Auch Liszt war von der Notwendigkeit einer Reform der Kirchenmusik durchdrungen und in seinem Hinblicken auf die Kirchenmusik vergangener Zeiten mag allenfalls ein Berührungspunkt mit den Cäcilianern erblickt werden. Vorerst versucht er durchaus vom Standpunkt der modernen Musik seiner Zeit aus kirchliche Musik zu schreiben, gleichsam in Durchführung des in dem erwähnten Aufsätze aufgestellten Grundsatzes: die Kirchenmusik „sei wehevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach...“ Seine späten Kirchenwerke zeigen aber durchaus eine Abkehr von der weltlichen Musik und eine tatsächliche Annäherung an den Ausdruckscharakter früherer Zeiten. Neben kleineren kirchenmusikalischen Werken schrieb Liszt 4 Messen und 1 Requiem. Den zwei Monumentalwerken (Graner-Messe, zur Einweihung der Basilika zu Gran 1855, und Krönungsmesse, zur Krönung Kaiser Franz Josephs I. als König von Ungarn 1867) stehen die übrigen (Männerchormesse 1848, 1869 umgearbeitet, Missa choralis 1865, Requiem 1867/68) vielfach gegensätzlich gegenüber. In diesen kommt das scheinbar gemeinsame mit der Proske-Wittschen Richtung noch am ehesten zum Ausdruck. Die Begleitung ist der Orgel zugewiesen, nur im Requiem, das wie die 1. Messe für Männerstimmen geschrieben ist, treten *ad libitum* Trompeten, Posaunen und Pauken hinzu. In diesen Werken tritt das kontrapunktische Element völlig in den Hintergrund, Liszt macht sich technisch gleichsam von der herrschenden Tradition frei und sucht, ohne Rücksicht auf sie, in diesen Werken einem ihm vorschwebenden Idealbilde Gestalt zu geben. Er versucht, dem Inhalt des Textes mit möglichst schlichten Mitteln in einer dem Rahmen des liturgischen Gesamtkunstwerkes sich völlig einpassenden Weise Ausdruck zu geben. Besonders auffallend ist das Heranziehen von Chormotiven, das gewiß letzten Endes auch auf die zur Mystik neigenden religiösen Empfindungen Liszts zurückgeht. Wie schon aus ihrem Titel hervorgeht, ist insbesondere die Missa choralis für diesen Zug in Liszts geistlichem Schaffen kennzeichnend. Allerdings macht sich neben den choralen Wendungen auch wieder, insbesondere in der Harmonik, romantisches modernes Empfinden geltend. Die Chormotive werden aber als Themen im modernen Sinne betrachtet. So zieht sich durch das ganze Credo der Missa choralis als Hauptmotiv die Credo-Intonation des Chorales, der die verschiedensten Texte unterlegt werden, mit der die Phrasen modern-architektonisch gebaut werden (man vgl. das oben gebrachte Beispiel von M. Haydn), z. B.:



Eine große Rolle spielen Unisceno-Gänge, ja völlig unbegleitete Soli einzelner Stimmen; vgl. z. B. das „Mors stupebit“ im „Dies irae“ des Requiems. Es tritt das Streben zutage, die melodische Tradition der vorangegangenen Zeit zu verlassen und auch die horizontale Hauptlinie aus einigen wenigen Motiven zu bilden. Die motivische Arbeit wird gleichsam aus der Vertikalen in die Horizontale versetzt. Das zweite moderne Moment dieser Kirchenwerke Liszts liegt in der mitunter auftretenden, häufig mit dem diatonischen Charakter in scheinbarem Widerspruch stehenden Harmonik.

Die beiden religiös-nationalen Feiern Ungarns, für die Liszt als der größte Tonkünstler der Nation die Messen schrieb, ließen in dem Komponisten zwei Werke erstehen, die vielleicht nicht so stark von Reflexionen beeinflusst sind, wie die andern, in reformatorischer Absicht geschaffenen. Die Wandlung, die Liszt in seinem Verhältnis zur Kirche im Verlaufe seines Lebens durchmachte, ist hier noch nicht an ihrem Zielpunkte angelangt, der in den erwähnten Spätwerken seinen Ausdruck findet. In den beiden Festmessen strebt Liszt anscheinend in der Tat nach einer Vereinigung von Theater und Kirche, von weltlichem und geistlichem Leben. Man beachte nur den Beginn des Gloria in der Graner-Messe:

Allo ma non troppo

Str., 2 Fl. *pp*
Ob.
p marcato Kl.
p Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Man kann hier nicht nur von einer Übernahme der technischen Mittel, sondern auch des Ausdruckes aus der dramatischen oder zumindest programmatischen Musik der neudeutschen Schule sprechen. Die Graner-Messe bedeutet eines der blendendsten kirchlichen Tonwerke der Neuromantik, allein zugleich vielleicht auch eines der subjektivsten Werke auf diesem Gebiete, innerhalb der für liturgische Zwecke bestimmten katholischen Kirchenmusik die stärkste Abkehr vom liturgischen Kunstwerk. In der Krönungsmesse werden sogar national-ungarische Motive in die Komposition verwoben. Von diesen Versuchen, die Kirchenmusik von der weltlichen aus bewußt umzugestalten, stand Liszt bald ab. Er sah eine Zukunft der Kirchenmusik und ihre Regeneration sodann nur aus völlig kirchlichem Geiste und aus der

völligen Abkehr von der weltlichen Kunst heraus möglich und suchte auch in diesem Sinne zu wirken; allein weder die bewußte Vereinigung weltlicher und kirchlicher Kunst noch die Abkehr von jener sollten auf dem Wege der Entwicklung weiterführen, sondern das naive Schaffen aus kirchlichem Geiste in der modernen Tonsprache, wie es in Anton Bruckner begegnet.

So deutlich die künstlerische Erscheinung Anton Bruckners (1824—1896) in seinen Meisterwerken — sei es auf kirchlichem, sei es auf weltlichem Gebiete — zum Ausdruck kommt, so schwierig stellt sie sich als Entwicklung innerhalb der Persönlichkeit betrachtet dar. Die Zeit seines Aufenthaltes in Linz mit den theoretischen Studien bei S. Sechter und Kitzler scheidet sein Schaffen in zwei scharf getrennte Epochen. Während die erhaltenen Werke aus der früheren Zeit eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung nicht beanspruchen können, tritt er nachher mit einem Male als einer der bedeutendsten Tonkünstler seiner Zeit auf. Dadurch rechtfertigt sich im Zusammenhang einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung der Kirchenmusik die Außerachtlassung der Frühwerke. Auch die aus späterer Zeit vorhandenen kleinen Kirchenwerke treten gegenüber den Messen völlig in den Hintergrund. In die erste Reihe der Kirchenkomponisten tritt aber Bruckner mit seinen drei Messen (D-Moll, 1864, E-Moll, 1866, F-Moll, 1867/68). Das Tedeum (1881, umgearbeitet 1882—84) steht wieder an der Grenze von liturgischem und religiösem (aber hier durchaus katholisch-religiösem) Kunstwerk, ebenso die Psalmkompositionen Bruckners. Diese Werke sind nicht eigentlich als Kirchenmusik zu bezeichnen, wenngleich sie allenfalls bei feierlichen Vespern in Verwendung kommen könnten. Auch das Tedeum wäre seiner Gesinnung nach durchaus für eine große kirchliche Feierlichkeit geeignet; es handelt sich um durchaus in kirchlichem Geiste geschaffene religiöse Musik. Die Messen sind vom Künstler als Kirchenmusik im engsten Sinne des Wortes gedacht. Die erste und dritte sind Orchestermessen im herkömmlichen Sinne, die zweite eine achtstimmige Vokalmesse mit Bläserbegleitung. Für die Anlage der Orchestermessen Bruckners ist vor allem die symphonische Konstruktion kennzeichnend. Es ist kein typischer Kirchenstil im Sinne ihrer Entstehungszeit. In dieser Hinsicht führt die Entwicklungslinie zu Beethoven zurück. Wenn auch das Herauswachsen aus der kirchenmusikalischen Tradition bei Bruckner deutlich erkennbar ist, gestaltet er seine Messensätze technisch völlig aus der symphonischen Musik heraus nach musikalischen Richtlinien, die er aber mit dem jeweiligen Textinhalte in Übereinstimmung zu bringen weiß. Man kann in dieser Hinsicht Bruckner als den Schöpfer des modern-symphonischen Messenstils bezeichnen, im Gegensatz zum klassischen Symphoniestil in der *Missa solemnis* Beethovens. Wie bei Beethoven wird die Singstimme als — allerdings in den Vordergrund tretendes — Instrument des gesamten Klangkörpers betrachtet.

Konstruktives Element ist, wie bei Beethoven, das Motiv, dessen Verarbeitung auch die horizontale Linie ergibt, wobei die typisch romantische, bei Schubert schon erwähnte Harmonik vielfach das die Bewegung bestimmende Moment wird. Die Technik des symphonischen Schaffens erscheint bei Bruckner auf die Meßkomposition übertragen. In kompositionstechnischer Hinsicht sind in den Messen Bruckners die gleichen Erscheinungen festzustellen wie in den Symphonien: Die breite melodische Linie, deren horizontal stark vereinheitlichte motivische Bildung durch Sequenzierung kleinerer oder größerer Partien, die Doppelthematik durch Weiterbildung des obligaten Akkompagnements zur vollen Verselbständigung der Be-

gleitung, die motivische Durchsetzung des ganzen Klangkörpers in vertikaler Hinsicht; in rhythmischer Hinsicht die scharfe Prägnanz bis zur motivischen Verselbständigung des Rhythmus; die trotz chromatischer Alterationen dennoch diatonische Harmonik unter stärkster Ausweitung des tonalen Kreises, die auch den bekannten, in den Symphonien als choralartig (im Sinne des protestantischen Choral) bezeichneten Wendungen den eigenen Charakter verleiht; ein Beispiel für diese Art der Harmonik bietet folgende Stelle aus der D-Moll-Messe:

The image shows a musical score for the Kyrie eleison from Bruckner's D minor Mass. The score is in 4/4 time and features a vocal line (Kyrie eleison) and a complex organ accompaniment. The organ part includes a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic, harmonic line in the left hand. The vocal line is simple and choral, contrasting with the intricate organ accompaniment.

Im architektonischen Aufbau zeigt sich die Befreiung von den letzten Endes in der einfachen Vollkadenz gelegenen metrischen Fesseln, die Ausweitung durch Einordnung in den harmonischen Ablauf, der durch vollen Ausbau des Systems der Terzverwandtschaft, vielfach aber auch im Rahmen der hergebrachten Quinttonalität neues Gepräge erhält. Dabei herrscht aber volle Wahrung der metrischen Proportion im Großen. Gewisse, vielleicht aus der Orgelpraxis Bruckners herrührende Eigenheiten, wie die Bildung von Steigerungen oder architektonischen Höhen über Orgelpunkten, wie auch eine vorbildliche Baßführung, die vielfach wieder nur aus dem Bewegungszuge zu erklären ist, verleihen dem kompositionstechnischen Bilde seiner Meßkomposition ihr eigenes Gepräge; kontrapunktische Meisterschaft besonders in den traditionellen Fugen, wie überhaupt die Einfügung der strengen Schreibweise in den ihr gewissermaßen entgegengesetzten, romantischen Stil lassen Bruckner als den Künstler erkennen, der im Abschluß der neudeutschen Stilrichtung den Bogen abermals weiter nach rückwärts bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts spannt.

In liturgischem Sinne sind die beiden Orchestermessen Bruckners durchaus Festmessen. Was sie aber in ihrer Haltung weit mehr als z. B. Liszts Graner-Messe „kirchlich“ erscheinen läßt, mag nicht zuletzt darin gelegen sein, daß Bruckner sie völlig aus kirchlichem Geiste heraus schuf, daß es sich hier nicht um Übertragung weltlichen, etwa dramatischen Ausdrucks in die Kirchenmusik handelt, sondern lediglich um die Heranziehung der modernen Ausdrucksmittel, mit denen dem Inhalte des Textes im Grunde genommen absolut musikalisch, also auch abgesehen von Bruckners persönlichem Katholizismus, durchaus nicht unkirchlicher Ausdruck verliehen wird. Von dem Standpunkte des Vorzuges der Vokalmusik als liturgischer Tonkunst ist vielleicht Bruckners E-Moll-Messe voranzustellen. Sie ist durchaus vokal erfunden, in geradem Gegensatz zu den obenerwähnten Messen des Meisters. Manche Eigen-

tümlichkeiten zeigen deutlich, wie auch bei Bruckner zwischen den Begriffen „kirchliche Vokalmusik“ und „Kirchentonaltät“ eine gewisse Relation bestand. Gleichwohl wird auf moderne Harmonik durchaus nicht Verzicht geleistet. Auch in diesem Werke zeigt sich Bruckner als Wegweiser für die Kirchenmusik der Zeit nach ihm. Soweit sich allerdings bis jetzt erkennen läßt, hat Bruckners Schaffen auf dem Gebiete der Kirchenmusik, im Gegensatz zu seinen sinfonischen Werken, noch keine Fortsetzung gefunden, es bedeutet vorläufig in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht den Höhepunkt der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Bei dem konservativen Standpunkt, den die katholische Kirche trotz weitgehender Duldsamkeit gegenüber neuen Stilbewegungen einnimmt, ist es nicht zu wundern, wenn die allerneuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der weltlichen Musik in der katholischen kirchlichen Tonkunst noch keinen Widerhall gefunden haben. Hierzu kommt, daß die schon durch die Romantik gebrachte Vertiefung des religiösen Empfindens ihren Ausdruck nicht nur in konfessionell-kultischen Werken, sondern auch auf andern Gebieten der Tonkunst zu finden vermag, die Komponisten ihrem tiefen religiösen Empfinden, man denke an den ersten Satz von Mahlers 8. Sinfonie, daher vielfach außerhalb des liturgischen Rahmens Ausdruck geben.

Literatur

Bäumker, W.: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen; 4 Bde. — Griesbacher, P.: Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. — Derselbe: Bruckners Tedeum. — Klafsky, A. M.: M. Haydn als Kirchenkomponist. Studien z. Mus.-Wiss. III. — Köchel, L.: Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543—1867. — Kurthen, W.: Studien zu Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken. Ztschr. f. MW. III. — Leichtentritt, H.: Geschichte der Motette. — Riemann, H.: Handbuch der Musikgeschichte II/3. — Sandberger, A.: Gesammelte Aufsätze. — Schnerich, A.: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. — Singer, K.: Bruckners Chormusik. — Weinmann, K.: Geschichte der Kirchenmusik. — Wissig, O.: Franz Schuberts Messen. — Biographien über: Jos. Haydn (Pohl, Botstiber, Schnerich), W. A. Mozart (Jahn, Abert, Schiedermayr, Paumgartner), Schubert (Kreißle, Dahms, Orel), Beethoven (Thayer, Orel), K. M. v. Weber (Weber), Schumann (Wasielewski, Abert), Liszt (Louis, Kapp, Göllerich), Bruckner (Louis, Auer, Decsey, Göllerich, Orel, Kurth, Gräflinger). — Aufsätze in Vierteljschr. f. MW., ZIMG., SIMG., Zeitschr. f. MW., KMIB., Mus. divina, Mus. sacra. DTÖ.: XXII, XXXII (M. Haydn). — Ges. Ausg. von Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Berlioz, Weber, Bruckner. — Zahlreiche Sparten, alte und neue Drucke und Handschriften aus dem Besitze der DTÖ., der Wiener Nationalbibliothek, Stadtbibliothek, Gesellschaft der Musikfreunde.

Alfred Orel

DIE OPER IM 19. JAHRHUNDERT

Es gibt kaum ein Kapitel der neueren Musikgeschichte, dessen stilkritische Behandlung so rasch auf Schwierigkeiten stößt wie das der Oper im 19. Jahrhundert. Empfindet man die Pflicht, den Anteil eines jeden vielleicht mehr auf anderem Gebiete bekannt gewordenen Meisters zu ermessen, so bleibt man bei der Mitteilung des vorhandenen Stoffes stehen, einer Vorarbeit, die geleistet werden muß. Die Unendlichkeit des Stoffes erlaubt aber einstweilen eine Gliederung nur in allgemeinen Linien. Für genaueres Eingehen auf den Schichtungsprozeß der Gattung fehlen die notwendigen Spezialarbeiten. Was uns ferner zaudern läßt, ist die Überlegung, daß die Lebensdauer einer Oper, ja, die Tiefe ihres Eindrucks keineswegs allein von ihrem künstlerischen Werte, sondern (bei der Zusammensetzung des Publi-

kums) von vielen außermusikalischen und außerkünstlerischen Dingen abhängt. Der Verfasser dieses Abschnitts glaubt, die Verantwortung den unzähligen Partituren gegenüber nicht tragen zu können, die, ihm notwendigerweise unbekannt, in Theaterarchiven schlummern und, morgen entdeckt, das mühsam aufgerichtete Bild umwerfen können.

Das eigentliche Zeichen aller Operngeschichte steht auch über dem 19. Jahrhundert: die Frage nach der Regelung des Verhältnisses von Drama und Musik. Das 18. Jahrhundert hatte in Mozarts italienischem und deutschem fast alle Gattungen vereinigenden Werk den Ausgleich musikbestimmter Form und dramatischer Notwendigkeit gefunden. Nach einer Zeit des Schwankens kommt auch das 19. Jahrhundert zu seiner Synthese. Doch sie erfolgt nicht in einer Persönlichkeit: aus der Operngeschichte heraus wird das 19. das Jahrhundert Wagners und Verdis heißen müssen. Mit dieser Doppelnennung soll keine relative Wertbemessung der beiden Meister ausgesprochen sein. Neben dem Doppelgipfel breitet sich eine internationale Landschaft, deren Kontur sich von Erhebungen größerer, mittelgroßer und geringer Art absenkt in die Sumpfgegend des geradezu Mißlungenen oder sinnlos Nachgemachten.

Ein für das Operngeschehen des 19. Jahrhunderts bezeichnender Zug ist der Anteil von Nationen, deren Musik bis dahin ganz oder doch in den erkennbaren Teilen von der Kunst der alten Musikvölker abhängig gewesen war. Sie schütteln das fremde Joch ab, vervollkommen sich möglichst aus eigener Kraft und geben der älteren Kunst manchen wichtigen, wohl auch einmal spät verstandenen Anreiz, der, vorzüglich vom Osten zum Westen fortschreitend, das Antlitz der Musik stetig, wenn auch langsam, verändert. Immerhin sind bisher Deutschland, Frankreich und Italien noch in der Führung geblieben.

Deutschland

Der Anschluß an die Antike, den Goethes Mannesalter gesucht und gefunden hatte, gab der Dichtung und der allgemeinen geistigen Verfassung, deren Symbol sie ist, auch dann noch das Gepräge, als im Beginne des 19. Jahrhunderts die Neigungen der siebziger Jahre des 18. sich neu geltend machten: Hölderlin vermochte es, einen romantischen Inhalt in eine klassische Form zu schmelzen. Die Auflösung der durch frühere Geschlechter ausgebildeten Form, so sehr sie Merkmal der romantischen Kunst werden mag, ist also keine von Anfang an gegebene Notwendigkeit. So verstehen wir, weshalb diese Auflösung sich auch in der Musik nicht sogleich beim Aufkommen der ersten romantischen Ideen einstellt. Noch die Musik des „Lohengrin“ bedient sich auf weite Strecken hin einer überkommenen Schreibweise insofern, als der Ablauf der Gedanken an eine metrische Regelmäßigkeit gebunden erscheint, obwohl sie ihrem Sinne nach sich dem romantischen Vorwurf durchaus anpaßt.

Eine einheitliche Bestimmung der in dem neuen Schrifttum sich kreuzenden tausendfältigen Strömungen zu versuchen, wäre ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen; ja, vielleicht ist es gerade die Buntscheckigkeit der geistigen Bewegungen in Philosophie, Religion, Wissenschaft, Dichtung und Kunstbetrachtung, was das Wesen des Romantischen ausmacht. Beschränken wir uns also zunächst auf eine Aufzeigung der dem musikalischen Drama aus dieser Mannigfaltigkeit zuwachsenden Stoffe.

Der napoleonische Druck führte aus der nicht nur von dem jüngeren Geschlecht als schmachvoll empfundenen Gegenwart zur Betrachtung der reicheren und schöneren Vergangenheit.

Neben dem fortdauernden Studium der Griechen wird das außerfranzösische und sonderlich das eigene Volkstum Gegenstand der Bemühung um das „Genie der Nationen“. Sprachwissenschaft, die allgemeine und die Geschichte der Literatur blühen auf, immer mit der patriotischen Forderung nach der Beschäftigung mit dem eigenen Volk. Die Abkehr von der Aufklärung, wie Herder sie eingeleitet hatte, die Vertiefung des im 18. Jahrhundert verflachten religiösen Lebens gaben diesen Forschungen eine eigene Färbung, die sich auch auf Erzieher, Politiker und andere Männer der Tat, der vaterländischen zumal, übertrug. Die frühen Romantiker erschließen durch Übersetzungskunst die Welt Homers, Shakespeares, der älteren italienischen, spanischen und orientalischen Dichtung. Schon im Winter des Jahres 1803 hatte Wilhelm Schlegel das Nibelungenlied mit der Ilias verglichen: neue Ausgaben des Werks wurden geplant und vollendet. Jüngere, um die „Zeitung für Einsiedler“ gescharte Geister wenden sich der älteren volkstümlichen Poesie zu: der umfassende Charakter von Herders „Volksliedern“ wird in „Des Knaben Wunderhorn“ national. Volksbücher, Legenden, Romane, Jahrmarkts- und Handwerkerliteratur, Kinder- und Hausmärchen, deutsche Sagen, germanische Heldensagen, in die nebelhaften Höhen nordischer Mythologie reichend, beleben sich von neuem unter der Hand von Gelehrten, die zugleich Dichter waren oder der Dichtkunst nahe standen.

Das Leben des Romantikers ist antibürgerlich: es kennt keine endlichen Zwecke, keine Scheidung in Sonntag und Alltag, es unterschätzt die Leistung und überschätzt das „Schauen“, ist Bereitschaft zum (wirklich oft früh eintretenden) Tode. E. T. A. Hoffmann liest keine Zeitung; die romantischen Zeitschriften bringen keine Neuigkeiten. Liebe und Freundschaft kennen den Begriff der Treue nicht, doch den des Mitleidens. Wie der romantische Reisende berühmte Stätten umgeht, so gibt es auch für die Bildung keine objektiven Ideale: sie geht vom Subjekt aus.

Die Erneuerung des Stoffgebietes und der Lebensbetrachtung mußte notwendig mit einer Veränderung der Kunstanschauung Hand in Hand gehen. Die Dichtung, als Zusammenfassung des dunkeln Triebes der Stürmer und des Könnens der Klassiker, ist Mittel zur Universalität: die Kraft, die über dem an sich zwecklosen Stoffe steht, wird die Ironie des romantischen Dichters. Das Lustspiel, die Parodie wird dem Drama, das im Menschlichen wurzelt, vorgezogen. Was den gemeinen Sinn des Lebens am stärksten ausschaltet, wird höchstgeschätzte Form: das Märchen. Nicht das Menschliche ist dem Romantiker Einheit der Weltbilder, sondern das Magische, der sinnvolle Zufall, das Wunder: die Aufhebung des Zwecklebens geschieht im Traum. Schon Goethe hatte als Gegenpol des Romantischen das Plastische empfunden. Das Kunstmittel des Romantikers ist spezifisch musikalisch: ewige Bewegung; denn der Zustand der romantischen Seele ist Sehnsucht. Die Bewegung der Moleküle führt zur Auflösung des festen Konturs: die Farben fließen ineinander über. Aber auch die eben noch säuberlich gezogenen Grenzen der Künste verwischen sich: Wilhelm Schlegel gebraucht als erster das jetzt abgenutzte Bild von der Architektur als einer gefrorenen Musik; im „Athenäum“ faßt er die Eindrücke vom Besuch der Dresdner Galerie in die Worte zusammen: „Und so sollte man die Künste einander wieder nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik, und wer weiß? so eine herrliche Kirchenmusik stiege auch einmal wieder als ein Tempel in die Luft.“

Die Ablehnung der Welt der Erscheinungen findet in der Musik ihr künstlerisches Widerspiel: sie sagt das, was die Worte umschreiben. Musik setzt das Universum mit uns in unmittelbare Berührung; der Ton ist Rückgang der Materie in den Äther; Musik ist die in Tönen ausgesprochene Sanskritta (Ursprache) der Natur — diese (nicht dichterischen Aussprüche, sondern) Erklärungsversuche Werners, Oken's und Hoffmann's ließen sich unschwer vermehren. Hoffmann beschäftigt sich, um den auch von Kerner bezeugten „Urlauten“, deren er einen am Kurischen Haff mit Schauer gehört haben will, auf die Spur zu kommen, mit Versuchen, aus Glas und Metall Töne zu ziehen; kunstlose Instrumente, die nur durch ihren Naturton wirken: Äolsharfe, Wetterharfe, Glasharmonika, Maultrommel erregen sonderlich Interesse. Bestimmte Empfindungen, ja Begebenheiten darzustellen, kann nach Hoffmann keinesfalls in den Aufgabenkreis der Musik fallen. Von Zelter sagte Bettina, er lasse nichts Unverständenes die Grenze passieren, und doch beginne die Musik gerade mit dem Unbegreiflichen. Auch von Reichardt wußten die Romantiker, daß er den Schritt aus der Aufklärung heraus nie tun werde. Die Bindung an Vorstellungen, vor allem durch den Text nahegelegte, ist der Musik unwürdig: der Instrumentalmusik gehört die Zukunft. Die Oper bedarf nur höchst bündiger und einfacher Worte; sie sind gleichsam Wegweiser zu der immer gern ins Unendliche verlockenden Musik. Es gehört vielleicht zu den romantischen Widersprüchen, daß neben Beethoven als romantische Komponisten Bach, Gluck und Mozart, der als der „unnachahmliche Schöpfer der romantischen Oper“ gepriesen wird, stehen. Haydn's geliebte Gestalt, sagt Hoffmann, bleibe zu sehr innerhalb des menschlichen Lebens; gleichwohl ist er geneigt, auch ihn der Romantik zuzuzählen.

So wenig tunlich es erscheinen will, die äußerlich und innerlich der Romantik angehörigen Meister auf einem Gebiete zu beobachten, das keineswegs jedem die Entfaltung der besten Kräfte gönnte, so ist es an dieser Stelle geboten, die eigentümlich retrospektive Entwicklung der nachbeethovenschen Sonate, der Symphonie, der Kammermusik, das epigonale Schicksal des Oratoriums und der gleich ihm versandenden Orgelmusik, die charakteristische Linie des deutschen Liedes beiseite zu lassen und die Betrachtung auf die Stelle zu lenken, die innerhalb des nicht ängstlich auf gesäuberte Ufer zu beschränkenden romantischen Stromes von besonderem Werte wird: auf die Oper.

Da steht im Anfange ein Komplex, der eine neue, in weite Zukunft deutende Art des Hörens bekundet, das, farbwertig, fast schon dem Sehen nahekommt: die Kerkerszene in Beethoven's „Fidelio“. So klar die konstruktive Grundlinie auch immer ist, über ihr liegt in seltsamem Scheinen die romantische Farbe in geisterhafter Transparenz. Orchestervortrag und Orchesterbereicherung ergeben ein neues Klangbild, das die Musik der Farbe, wie sie dem romantischen Geiste vorschwebt, über Berlioz und Weber in die zusammenfassende Kunst Wagners in steil aufgerichtetem Bogen ergießen wird. Beethoven freilich hatte nicht romantische Expression, sondern höchste Plastik im Auge: paarweise Bläser, fünf Streicherindividualitäten werden wie sparsam verwendete Posaunen und die gerade im Fidelio fein registrierten Pauken im Einklang mit der poetischen Idee aufgeboten, wobei das Orchester als einheitliche Gruppe auch gegenüber der durch die Instrumente wandernden Melodie mit dem Drange nach Ausweitung des harmonischen Horizonts aufgefaßt wird.

Das „wirklich poetische Element“, von dem Beethoven gesagt hatte, es müsse in die „altergebrachten Formen kommen“, wird im 19. Jahrhundert so stark, daß es die Ausdrucks-

formen selbst ändert. Das Klangbild, das früher den Zustand, das Sein, das Beharren wiedergegeben hatte, findet neue Ziele, da es nun die Bewegung, das Werden, die Entwicklung ausdrücken soll. So tritt ein schillerndes, gleitendes, oszillierendes Element in den Klang. Die in der Wiener klassischen Schule ausgebildete harmonikale Logik festgelegter Spannungsbildungen als Grundlage einer Zuständliches aussprechenden Formgebung erweitert sich und erweicht sich auch wohl. Von hier aus ergeben sich gleichsinnige Veränderungen an der Melodik und am Rhythmus. An die Stelle der Gesellschaft tritt (bei den elementar gerichteten Musikern) die Landschaft, an die Stelle der rationalen Bindung tritt das Individuum, und diese Lösung bringt als entscheidenden Ton den Weltschmerz in allen seinen Schattierungen bis zur großen Antithese in Schopenhauers Pessimismus und Nietzsches Optimismus an die romantische Kunst, für deren Streben, Sehnen und Hinwegbegehren es keine Vollendung und keinen Vollender gibt bis zum Auftreten Wagners, der das Unerfüllbare erfüllt, den entscheidenden Gedanken der Romantik ad absurdum führt und die Welt in einem Hexenkessel von Rationalität zurückläßt.

Technisch gesehen verwandelt die Terz am stärksten ihr Wesen: neben dem von Schubert zu Wagner (Ringmusik) reichenden unvermittelten Dur-Moll-Gegensatz melden sich die Akkorde der Terz als die Farbigkeit erhöhende Funktionsträger: in Nachfolge und Ausweitung der in der Wiener klassischen Schule gepflegten Übung tritt der Dreiklang der dritten Stufe neben die Ober-, der der sechsten Stufe neben die Unterdominante, beide übrigens auch der Tonika geneigt. Diese Häufung der oft chromatisch eingenebelten Mediantenwirkung bedingt (bei Schumann) eine Intensivierung des Rhythmischen, die endlich (bei Brahms) in Polyrhythmik ausläuft.

Formal ist die fortschreitende Ersetzung musikbestimmter Gebilde durch psychologisch-dramatisch-stimmungsmäßig begründete Gestaltungen bemerkenswert. Das *Dacapo* der Arie, musikgewolltes Formungsmittel von bewundernswerter Kraft, wird vom dramatischen Blickpunkte nicht mehr verstanden; bald büßt auch das kunstvolle Ensemble mehrerer Stimmen an Kraft der Wahrheit ein: die nicht mehr durch gesprochenen Dialog begrenzte Szene wird durchkomponiert, im Glücksfalle entsteht die Geschlossenheit des dramatisch-symphonischen Aktes. Das musikalische Drama empfängt sein Gesetz aus dem Gedicht. Der Musiker übt Kritik am Buche, wenn er es nicht selbst schreibt. So wird auch der sprachliche Vortrag ein ebenso großes Gewicht bekommen, wie er es früher nur im Rezitativ hatte, und das Rezitativ wird im späteren Stadium die Grundform aller Gestaltung, möge sie sich der musikbestimmten Form auch wieder nähern. Das Erinnerungsmotiv, geboren aus dem Wunsche nach Einprägung der Hauptlagen des Dramas, nimmt bei stärkerer Psychologisierung des Stoffes Form und Charakter des Leitmotivs an (Cherubini, Spohr, Wagner).

Bei rückschauender Summierung der für das 19. Jahrhundert bedeutungsvoll werdenden Stilelemente muß daran erinnert werden, daß sie sich nicht auf die Oper allein beziehen, auch nicht von ihr allein ausgegangen sind, obwohl seit dem Auftreten Wagners und vielleicht schon früher die Oper an kultureller Wichtigkeit alle anderen Formen übertrifft.

Die romantische Harmonik übernimmt den klassischen Grundriß, erweitert ihn aber alsbald durch zwischendominantische Einschaltungen, die verwandtschaftliche Klänge in den Lichtkegel der Tonika ziehen, die sonst den Umweg einer Modulation bedingt hätten. Die Erweiterung der Enharmonik bedeutet die neuerliche Anerkennung des temperierten Ton-

systems; neuartige Akkordbildungen (Alterierungen, Mixturen) bringen das der Romantik genehme koloristische Element zu deutlicher Wirkung, wie auch der Quart-Sextakkord, fast verselbständigt, zum Farbträger wird. Er gibt das Signal zu einer in Wagners Spätwerken sich kundmachenden Auflösung der Beziehung von Klängen auf ein tonales Zentrum. Die immer klarer werdende impressionistische Haltung führt zur Verflüchtigung der Umrisse und des Inhalts.

Die Anfänge dieser Bewegung sind schon in Schuberts Musik zu bemerken; gleichwohl scheint er von den frühen Romantikern als einer der Ihren nicht erkannt worden zu sein.

Und doch gehörte Franz Schubert (1797—1828), so bedingungslos er sich dem Schema der überkommenen Formen verschreibt, dem Sinne seiner Erscheinung nach und mit wesentlichen Teilen seiner Kunst der Romantik an. Seine im Vergleich zu Beethovens durchführender Kraft und ohne Tadel feminin zu nennende Anlage, deren Einfühlungsvermögen seine Größe im deutschen Liede bedeutet, die sehnsuchtsvolle Weiträumigkeit seiner Melodie, das Oszillierende seiner Modulation, das selige Versunkensein in der Welt elementarer Klänge, das Schwärmerische seiner Empfindung, das mögen die Elemente seiner Persönlichkeit sein, die ihr eine Übergangsstellung zur Romantik anweisen. Ob der Salierischüler uns, wäre ihm ein seine Fähigkeiten anregendes Buch zu Händen gekommen, mit einer romantischen Oper beschenkt haben würde, ist eine müßige Frage; in Wirklichkeit hat Schuberts Schaffen für das Theater auf die Entwicklung weder der Oper noch des Singspiels irgendeinen Einfluß gehabt. Immerhin verdient erwähnt zu werden, daß er das psychologische Erinnerungsmotiv kennt und schon als 17-jähriger Jüngling beim Eingreifen höherer Mächte Hörner und Posaunen ertönen läßt, auch später in der klanglichen Abschattierung des Akkompagnato sehr feinsinnig verfährt. Für die geschlossenen Formen hatte er von fremder Hand ein fertiges Ideal mitbekommen: kein Wunder, daß seine ohnehin mehr dem Ausdruck als der Darstellung geneigte Natur, von vornherein aus ihrer Richtung gezwungen, nicht zur Freiheit offener Gebilde durchdrang. Schuberts Bühnenwerke, dem Texte nach zum Teil aus der Feder seiner Freunde, sind: „Des Teufels Lustschloß“ (eine „natürliche Zauberoper“ nach Kotzebue, 1814), „Der vierjährige Posten“ (Th. Körner, 1815), „Fernando“ (Alb. Stadler, 1815), „Claudine von Villabella“ (Goethe, 1815), „Die beiden Freunde von Salamanka“ (zweiaktiges Singspiel von Joh. Mayrhofer, 1815), „Der Spiegelritter“ (Kotzebue, 1815), „Adrast“ (Joh. Mayrhofer, 1815), „Die Minnesänger“ (verschollen, 1815), „Die Bürgschaft“ (1816), „Die Zwillingsbrüder“ (sechsmal aufgeführt, 1820, Text von Hofmann), die melodramatische Posse „Die Zauberharfe“ (aufgeführt 1820), deren Ouvertüre (op. 26) später als zum Drama „Rosamunde“ gehörig ausgegeben wurde; bei dieser Gelegenheit wurde dem Komponisten die Wahl eines idyllischen Stoffes angetragen: er fand ihn in J. Fil. Neumanns Bearbeitung von Kalidasas „Sakuntala“ (1820, unvollendet); auf das Gebiet der großen Oper begab sich Schubert, als er im Herbst 1821 seines Freundes Franz von Schober „Alfonso und Estrella“ komponierte und den Dialog durch das Rezitativ ersetzte: die in der stillschweigenden Übereinkunft zwischen Bühne und Parkett abgenutzten Motive des Dichters verschulden das Mißraten des im Freischützjahr entstandenen Werkes in seiner Ganzheit; im Jahre 1823 wurde die Musik zu Wilhelmine v. Chézys „Rosamunde“ aufgeführt; zum fünften Male auf spanischen Boden begibt sich Schubert mit der Komposition der großen Oper „Fierrabras“, mit bedeutendem Melodram am Schlusse des 2. Aktes (1823, Text von Josef Kupelwieser), die erst 1861 in Wien zur Aufführung kommt; in das

Jahr 1823 fällt auch Schuberts bekanntestes Bühnenwerk, die Castellische Operette „Die Verschworenen“ (auf Verlangen der Zensurbehörde: „Der häusliche Krieg“), die ebenfalls im Jahre 1861 belebt wurde: ein Liederspiel von elf sehr hübschen lyrischen Nummern; Skizzen zu 2 Opern „Der Graf von Gleichen“ und „Die Salzbergwerke“ haben sich gefunden.

Von den 10 Opern, die Ludwig Spohr (1784—1859) schrieb, hat er 2 für Gotha bestimmte Werke: „Die Prüfung“ (1806) und „Alruna, die Eulenkönigin“ (1808) selbst zurückgezogen; „Der Zweikampf mit der Geliebten“ erweckte bei seiner Aufführung in Hamburg (1811) im Komponisten Zweifel an seiner dramatischen Begabung, doch versuchte er schon 1813, allerdings vergeblich, von Theodor Körner eine Bearbeitung des romantischen Rubezahlstoffes zu erhalten. In der ungemein kurzen Zeit von 4 Monaten komponiert er das Bernardsche Buch vom „Faust“ (1816 durch C. M. von Weber aufgeführt). Der durch Rossinis „Tankred“ angeregten, einst viel gegebenen Oper „Zemire und Azor“ (Frankfurt, 1819) folgt die bis in die siebziger Jahre lebendig bleibende „Jessonda“ (Kassel, 1823); ihr schließen sich an: „Der Berggeist“ (1825), „Pietro von Albano“ (1828), „Der Alchimist“ (1830) und „Die Kreuzfahrer“ (1845). Wagner, der sich in einem Briefe an Spohr (1843, 22. April; vgl. N. Zeitschr. f. M. 1904 Nr. 42) dessen „bewunderungsvollen Schüler“ nennt, geht in seiner Kritik (Ges. Schriften X, 9) mit dem Vorwurf der „Passagen-Elegance“ und des Polaccarhythmus zu weit und übersieht die Elemente in Rezitativ und Deklamation, sowie in der Ausbildung des Leitmotivs, mit denen Spohr ihm vorgearbeitet hat; er übersieht auf der anderen Seite aber auch, daß Spohr mit größtenteils klassizistischen Mitteln an die Bewältigung romantischer Stoffe tritt; war doch unter Ablehnung des letzten Beethoven die Nachahmung Mozarts, wie seine Zeit ihn sah, ausgesprochenes Ziel seiner Kunstübung. Vom Romantischen trennt ihn von vornherein sein *l'art pour l'art* - Standpunkt, seine Abwendung vom Volksmäßigen.

Ganz ähnlich in bezug auf die stilistische Haltung seiner Musik, die sich aber immerhin dem Volkstümlichen nähert, liegt der Fall E. Th. A. Hoffmanns, soweit er als Schriftsteller auch in die romantischen Bezirke vordringt. Sein Schaffen gehört grobenteils der Gattung des Singspiels an: „Scherz, List und Rache“ (Goethe, 1801), „Der Renegat“ (1803), „Faustine“ (1804), „Die lustigen Musikanten“ (Brentano, 1805), „Der Kanonikus von Mailand“ (1805), „Liebe und Eifersucht“ (nach Calderons „Schärpe und Blume“, 1805), „Der Trank der Unsterblichkeit“ (1808), „Das Gespenst“ (1809), „Aurora“ (1811); ein Melodram „Diana“ erschien (1809) auf der Bühne in Bamberg; ein Ballett „Harlekin“ liegt vor und eine Musik zu Z. Werners „Kreuz an der Ostsee“; von seinen beiden großen Bühnenwerken ist „Julius Sabinus“ unvollendet geblieben; die 1816 in Berlin aufgeführte Fouquésche „Undine“ mit ihrem Menschenschicksal und Natur so einzig verquickenden, daher in eminentem Sinne romantischen Stoff wurde von den Zeitgenossen (z. B. von Weber) auch als Ganzes für romantisch gehalten; aber der Musik fehlt doch in hohem Grade das Irrationale, das uns als unerläßliches Merkmal jener Sinnesart gelten muß.

Die Vielseitigkeit der Begabung, die Hoffmann und nach ihm Schumann auszeichnet, war als Merkmal des romantischen Musikers auch Carl Maria von Weber verliehen: er zeichnet auf Stein, er versieht die Stelle eines fürstlichen Geheimsekretärs, er entfaltet eine fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit. Will man das äußere Leben (gegen die romantische Anschauung) als Symbol des inneren gelten lassen, so ist die Ähnlichkeit des Weberschen mit dem Hoffmanns nicht zu verkennen: beide Male ergibt sich nach romantischen Anfängen ein Kompro-

miß mit dem Unromantischen, mit der Bürgerlichkeit; unter diesem Deckmantel spinnt Hoffmann seine bizarren Träume als Literat folgerichtig weiter, während Weber, an sich irre geworden, sich der großen Oper zuwendet. Gerechterweise muß aber Webers kurze Lebensdauer hier in Betracht gezogen werden.

Carl Maria von Weber ist am 18. Dezember 1786 in Eutin geboren worden, wo sein Vater, vielfach umhergeworfen, Stadtmusikus war; das fortgesetzte Wanderleben des Vaters, der mit einer kleinen Operntruppe Deutschland durchreiste, führte den begabten Knaben von einer Lehrerhand in die andere: zunächst von seinem Bruder Fridolin geschult, kam er 1796 zu Peter Heuschkel nach Hildburghausen, darauf (1798) zu Michael Haydn nach Salzburg, von hier nach München zu J. N. Kalcher und E. Wallishauser und endlich nach Wien zum Abt Vogler. Nach kurzer Tätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau (1804—1806) und einem Aufenthalt in Karlsruhe erfolgte das Stuttgarter Intermezzo, das den lebenslustigen Jüngling zum Manne reifte. Konzertreisen machten den Namen des Künstlers in Deutschland bekannt, ein Aufenthalt in Darmstadt, wo Vogler lebte, diente der Sammlung; in Prag tritt Weber (1813—1816) in die Führung der deutschen Oper ein; die Hoffnung auf eine Verpflichtung in Berlin erfüllte sich nicht, und so wird er in Dresden seßhaft, wo er die Leitung der zu errichtenden deutschen Oper übernimmt (1816); nach zehnjähriger Wirksamkeit starb Weber am 5. Juni 1826 in London, wo er den „Oberon“ zu erfolgreicher Aufführung gebracht hatte.

So gewiß auch das originalste Genie auf der Arbeit seiner Vorgänger fußt, so sicher ist in Webers eigenem Schaffen der Schritt vom „Abu Hassan“ — ihm waren weniger charakteristische Arbeiten vorausgegangen: „Die Macht der Liebe und des Weins“ (1799), „Das Waldmädchen“ (1800), „Peter Schmoll und seine Nachbarn“ (1803), „Rübezahl“ (1804 begonnen, unvollendet), „Silvana“ (1810) — zum „Freischütz“ überraschend groß. „Abu Hassan“ (1811), an Mozarts „Entführung“ angelehnt, ist insofern romantischen Geschmacks, als der Komponist in dem Chor der Gläubigen mit der humoristischen Schilderung eigenen Erlebens die Bahn objektiver Darstellung verläßt und, wie der romantische Erzähler gern direkt mit dem Leser verhandelt, in das Kunstwerk ein unumgeschmolzenes Stück seines Selbst hineinträgt.

Der „Freischütz“ (am 2. Juli 1817 begonnen, am 18. Juni 1821 in Berlin zuerst aufgeführt) hat durch die Hoffmannsche „Undine“ und Spohrs „Faust“ (Blocksbergszene) zweifellos namentlich koloristische Elemente mitbekommen; aber was ihm eigentlich seine künstlerische und geschichtliche Stellung anweist, ist doch der Strom eigenartig gefärbten Lebens, der vom Textbuch in die Musik überfließt. Entscheidend ist dabei, daß Weber selbst schon früh (1810) auf den Freischützstoff, der in dem Gespensterbuch von Apel und Laun vorlag, verfallen war; damit sollen Friedrich Kinds Verdienste um seine Ausgestaltung nicht verkleinert werden, aber es bleibt wahr, daß Weber sich nicht ein Buch in die Hand stecken ließ, „wie ein Schuljunge den Apfel“. Daß er die beiden von Kind vorgesehenen exponierenden Szenen fortließ, geschah nicht aus musikalischen, sondern, wie er selbst sagt, aus dramatischen Gründen: er gewinnt mit der Schußszene eine lebendige Einführung in den „Land-, Zeit- und Sittenhintergrund“. Und dieser Hintergrund ist es auch wirklich, der den romantischen Charakter des Werks festlegt: die Figuren des Singspiels vom heiteren Ännchen bis zum finsternen Kaspar werden zu vielfarbigen Symbolen seines ungenannten Helden, des deutschen Waldes. Es ist ein durchaus romantisches Verfahren, wenn Weber seine Musik, im besonderen seine Instrumentation, mit

den Augen des Malers ansieht und den „charakteristischen Hauptton“ zu finden sucht; bewundernswert ist aber der Takt, mit dem die Farben, z. B. Hörner für die Jäger, in das Gemälde eingesetzt werden. Für die Hornmelodien hält sich der Komponist an das Muster des Volksliedes, was sich dem romantischen Bilde gut einfügt, ohne daß man der Hornmelodie der Ouvertüre etwa einen an sich romantischen Charakter anrühmen könnte. Überhaupt ist vieles im „Freischütz“ vorhanden, dem man nur schwer die Merkmale des Romantischen wird zuerkennen können: Ännchens Polacca-Arie „Kommt ein schlanker Bursch“ ist das Muster einer abgerundeten Form ohne jedes Geheimnis. Das Geheimnisvolle aber, namentlich wo es das Verhältnis des Menschen zu natürlichen (Agathes große Szene mit dem Waldweben) oder zu übernatürlichen (Wolfschlucht) Mächten trifft, ist das Feld zur Entfaltung romantischen Zaubers; den „Hauptklang“ für das Heimliche und für das Unheimliche zu treffen, war Webers bewußtes Bestreben, und wie ihm neben anderen Mitteln die Klangfarbe der Klarinette diesem Zwecke gedient hat, ist bekannt. Von den musikalischen Formen entspricht der romantischen Absicht am besten das Akkompagnato und das Melodram: sie sind, ohne formalen Zwang von seiten der Erfüllung des Zeitablaufs durch die Musik und als Untermauerung von Seelen- oder Naturzuständen dem romantischen Ideal des Gesamtkunstwerks näher als die Arie, und für die Oper die Eintrittskanäle der romantischen Elemente von je. Für die nur hier zur Ausbildung kommende epochemachende Erfindung Webers, eine bestimmte seelische oder natürliche Lage nicht durch eine Melodie, sondern nur durch einen Klang zu charakterisieren, sei das zuerst bei Samiels erstem Auftreten erscheinende, später als Erinnerungsmotiv verwandte



ein Beispiel, das den Komponisten zugleich als Meister des knappsten dramatischen Ausdrucks beglaubigt.

Mehr noch als die philosophisch-ethische Begeisterung der Zeit trat mit schicksalhafter Macht in Webers romantische Kunst das politische Ereignis der Freiheitsbewegung: er ist der erste, der sie im Werk spiegelt. In der Folge wurde der „Freischütz“ zum Zeichen, unter dem sich die an der Reaktion Leidenden zu sammeln wußten. Beethovens Eroica hatte als politisches Dokument diesen nationalen Charakter noch nicht gehabt; aber fortan wird die Freiheit auch andern Völkern (den Italienern, den Böhmen) von der Opernbühne herab verkündet. Mit dem „Freischütz“ schwingt die Magnetnadel, die alle künstlerischen Energien bisher im Südosten nachgewiesen hatte, plötzlich um und zeigt deutlich auf das im Norden sich bildende Kraftfeld.

„Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend, eine neue Welt bilden“, das war Webers Programm, als er „auf das vereinigte Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend“, die Arbeit an Wilhelmine von Chézys „Euryanthe“ aufnahm. Für die Stellung dieses Werks zum „Freischütz“ ist das Vorkommen und der Verlauf eines Fugato in der Ouvertüre symbolisch, und Max Maria, Webers Sohn und Biograph, ist im Recht, wenn er den „Freischütz“ als das Dokument des Lebens, die „Euryanthe“ als das

der Bildung und der Arbeit seines Vaters hinstellt, mit dem er auf Grund eines nach Schlegel-scher Dramaturgie gearbeiteten Textes in bewußte Beziehung zur offiziellen Literaturromantik der Zeit trat. Das Fehlen der metaphysischen Hintergründe, die im „Freischütz“ durch die Bindung der Personen an die Natur so glücklich hergestellt waren, stempelt die vom Singspiel abstrebende „Euryanthe“ zur großen Oper, deren Formen auch da bewahrt werden, wo, wie in der großen Szene des Lysiart am Anfang des 2. Aktes, der dramatische Inhalt schon Gebiete streift — und da muß vor allem das nun folgende Duett mit der Beschwörung der Nacht als starkem romantischen Element genannt werden —, deren Höhenlage bis dahin überhaupt noch nicht war betreten worden. Hier und in Spohrs „Jessonda“ sind die Grundzüge (und zwar die architektonisch-stimmungsmäßigen mit höchster Deutlichkeit) zu erkennen, aus denen sich der zweite Akt von Wagners „Lohengrin“ bilden wird.

Im „Oberon“ stellt sich Weber wieder auf den Boden des deutschen Singspiels, wofür wir als äußeres Zeichen die Rückkehr zum gesprochenen Dialog nehmen. Unter den ungünstigsten Umständen konzipiert — der Dichter Planché sandte den englischen Text bruchstückweise ein, sodaß ein Überblick über das Ganze nicht zu gewinnen war —, knüpft das Werk mit der Subjektivierung der Natur wieder an den „Freischütz“ an, fügt Elemente orientalischer Märchenpoesie hinzu, und seine Ouvertüre, von Wagner eine „dramatische Phantasie“ genannt, ist durch das Festhalten eines bestimmten Lokaltones vorbildlich geworden.

Eine dreiaktige komische Oper „Die drei Pintos“ (Text von Th. Hell = Karl Winkler), die Weber 1820 zu komponieren begonnen hatte, ließ er liegen; sie wurde von Gustav Mahler beendet.

In höherem Grade, als der Komponist des „Freischütz“ ist Heinrich Aug. Marschner (1795—1861) eine historische Größe geworden. Nach einigen Jugendwerken: „Der Kyffhäuserberg“, „Saidor“, „Heinrich IV. und Aubigné“ (1820 durch Weber aufgeführt), „Der Holzdieb“ (1825), „Lukretia“ (1826) schrieb er auf Texte seines Schwagers W. A. Wohlbrück die Opern „Der Vampyr“ (1828) und „Templer und Jüdin“ (1829), die, viel gegeben, seinen Namen bald bekannt machten; nach „Des Falkners Braut“ (1832) folgte sein bekanntestes und vorzüglich lebensfähiges Werk: „Hans Heiling“ (1833, Text von Ed. Devrient), dem sich „Das Schloß am Ätna“ („Der Feuerbrand“, 1836), „Der Bäbu“ (1837), „Adolf von Nassau“ (1845), „Austin“ (1852) und „Hjarne“ (1863) anschlossen; außerdem komponierte er Bühnenmusiken zu Kleists „Prinz Friedrich von Homburg“, zu Kinds „Schön Ella“, Th. Hells „Ali Baba“. — Marschners Leben endete, sehr im Gegensatz zu dem Webers, in einer langen Sinekure: es war das Leben eines liberalen Bürgers, ja, wie eine seiner Nichten urteilte, das eines Philisters, jedenfalls so unromantisch, wie nur vorstellbar. Aber er war ein Musiker von bedeutenden, durch die Geschlossenheit seiner Persönlichkeit allerdings begrenzten Anlagen, und die Mittel, mit denen die Schöpfung einer romantischen Oper zu bestreiten ist, lagen bereit und standen gerade ihm in weitem Umfange zur Verfügung. So darf man Marschner den durch Wagner geheiligten Ehrentitel eines bürgerlichen Meisters nicht absprechen. Aber der „Vampyr“ und „Hans Heiling“ zumal sind doch romantische Opern? Ist nicht die Gegeneinandersetzung des Übersinnlichen mit der sinnlichen Welt, das Übergreifen dämonischer Mächte in das Menschenleben Kennzeichen romantischer Anschauung? Dann muß man auch die Stücke, in denen antike Götter und mythische Erscheinungen sich mit dem Menschlichen mischen, romantisch nennen. Nicht im Stoffe liegt das, was den musikalischen Romantiker macht, sondern einzig

in seiner Behandlung und Formung. Und da ist Marschner ein geschickter Praktiker, der das Öl seiner Melodien hier über das Dämonische, dort über das Sentimentale gießt, Gesangslinien im Einklang mit Orchesterinstrumenten begleitet und eigentlich Gewachsenes (wenn auch mittlerweile Verdorrtes) nur in den recht vortrefflich ausgeführten Chor- und Volksszenen gibt. Daß „Wissen und Erfahrung natürlich das ihrige tun“, hat der Komponist selbst bezeugt. Aber seine Kraft versagt schon, als es gilt, Heilings Verzicht auf die Macht auszudrücken, so gut es ihm sonst auch gelingt, die vorhandene Form mit irgendeinem Inhalt zu erfüllen. Einmal allerdings scheint es, als wolle er zum Ritt in das romantische Land satteln: in der Soloszene der Mutter; sie ist bezeichnenderweise ein Melodram. Das Melodram aber verläßt die Form und zwingt die Musik zum Sprechen; und das ist's, was die Romantiker wollen.

Aus der Fülle der vorzugsweise als Opern- oder Chorleiter — der Männergesang hatte sich sonderlich stark entwickelt — tätigen Komponisten von Opern seien nur einige Namen genannt; zum Teil sind ihre Werke vergessen, zum kleineren Teil werden sie, ohne entwicklungsgeschichtlich bedeutend zu sein, noch heute gegeben.

Konradin Kreutzer (auch: Kreuzer, 1780—1849, 30 Opern, darunter „Das Nachtlager in Granada“, 1834); Ferdinand Ries (1784—1838, 3 Opern); Alb. Gottl. Methfessel (1785—1869, eine Oper); J. Ch. Friedrich Schneider (1786—1853, 7 Opern); P. J. v. Lindpaintner (1791—1856, 21 Opern); Wilhelm Mangold (1796—1875, 3 Opern, Schauspielmusiken); J. Carl G. Loewe (1796—1869, 5 Opern, davon eine: „Die drei Wünsche“, 1834 in Berlin aufgeführt); Franz Gläser (1798—1861, 19 Opern, davon erfolgreich: „Des Adlers Horst“, Berlin 1832; Pantomimen, Schauspielmusiken); C. Gottlieb Reissiger (1798—1859, 9 Opern); Fr. E. Fesca (1789—1826, 2 Opern); Franz Lachner (1803—1890, Opern: „Die Bürgschaft“, 1828, „Alidia“, 1839, „Catharina Cornaro“, 1841, „Benvenuto Cellini“, 1849); Heinrich L. E. Dorn (1804—1892, 8 Opern, eine Operette, ein Ballett); Ignaz Lachner (1807—1895, 3 Opern); Felix Mendelssohn (1809—1847, eine Operette, ein Singspiel, eine Oper: „Die Hochzeit des Camacho“, 1827, Musiken zu „Antigone“, „Ödipus auf Kolonos“, „Athalia“, „Sommernachtstraum“, ein Opernfragment romantischer Haltung: „Loreley“, Text von Geibel); Robert Schumann (1810—1856; er lehnt Hoffmanns „Doge und Dogaresse“ als Text ab, weil ihm „ein deutsches tiefes Ideal“ fehle, und ergreift 1847 Hebbels „Genoveva“); K. G. Wilhelm Taubert (1811—1891, 6 Opern, Musiken zu Euripides' „Medea“ und zu Shakespeares „Sturm“); Karl Mangold (1813—1889, 4 Opern, darunter ein „Tannhäuser“, 3 Konzertdramen, eine dramatische Szene); Heinrich Esser (1818—1872, 3 Opern); Alexander Ernst Fesca (1820—1849, 4 Opern); Franz von Holstein (1826—1878, 5 Opern nach eigenen Texten, darunter „Der Haideschacht“, 1868, Soloszene aus Schillers „Braut von Messina“); Karl Goldmark (1830—1915, Opern: „Die Königin von Saba“, 1875, „Merlin“, 1886, „Das Heimgarten am Herd“, 1896, „Die Kriegsgefangene“, auch: „Briseis“, 1899, „Götz von Berlichingen“, 1902, „Ein Wintermärchen“, 1908); Edmund Kretzschmer (1830—1908, 4 Opern, darunter „Die Folkunger“, 1874). In ihrem Wirkungsbereich auf Wien beschränkten sich: Adalbert Gyrowetz (1763—1850, 30 Opern und Singspiele); Joseph Weigl (1766—1846, 30 Opern, darunter: „Die Schweizerfamilie“, 1809, „Das Waisenhaus“, 1818); Franz X. Süßmayer (1766—1803, einige Opern, darunter „Soliman II.“, „Der Spiegel von Arkadien“, 1795, „Der Wildfang“); Benedikt Randhartinger (1802—1893, eine Oper); Heinrich Proch (1809—1878, 4 Opern); Ferdinand Karl Fuchs (1811—1848, 2 Opern).

Weber und in vielleicht noch höherem Grade Marschner besaßen ein entschiedenes Talent für musikalische Komik, das beide nicht nur in ihren ernsten Opern pflegten, sondern dem jeder auch ein geschlossenes Werk widmete („Die drei Pintos“, „Der Bäbu“). Sie setzen damit die auch sonst aufgenommene Linie des deutschen Singspiels fort, dessen Ausläufer mit der Schwierigkeit der Beschaffung guter Texte zu kämpfen hatten. Es darf als Glücksfall von nicht zu unterschätzender Bedeutung betrachtet werden, daß dieser sympathischen und für Deutschland charakteristischen Bewegung ein Meister erstand, der das Theater kannte, ohne literarische Verstiegenheiten, ja sogar im Kampf gegen sie, als Dichter und Bearbeiter fest umrissene Typen auf die Bühne stellte, und als Musiker über eine leichte Hand und eine gehörige Dosis eines, wenn auch bürgerlichen, so doch keineswegs unbeschwingten Humors von

natürlicher Art verfügte. Albert Lortzing (1801—1851) hatte als singender Schauspieler — für ihre Kräfte war das Singspiel gedacht — noch Hillersche Werke in der Praxis kennengelernt und eines von ihnen („Die Jagd“, 1830, in Detmold) neu bearbeitet; es ist denn auch Hillerscher Geist in seinen Werken lebendig: ihre äußeren Kennzeichen tragen sie in der Beibehaltung des gesprochenen Dialogs, der geschlossenen musikalischen Form in Arien und in den singspielhaften Strophenliedern. Rationalistisch, wie die Grundlage seiner Kunstübung, war die Anschauung des Komponisten, und sein Ausflug in das romantische Gebiet mit der „Undine“ (1845 nach Fouqués Erzählung vom Komponisten bearbeitet) darf trotz des äußeren Erfolges gerade in den ernstesten Teilen nicht als geglückt angesehen werden: ihre Romantik ist Konvention. Immerhin hat Lortzing auch seinen Singspielstil nicht sofort gefunden. Dies geschah in „Zar und Zimmermann oder die zwei Peter“ (Leipzig 1837, nach G. Römers Übersetzung von Duveyrier-Mellesvillés Lustspiel: „Der Bürgermeister von Saardam oder die zwei Peter“), nachdem eine Anzahl von Arbeiten vorausgegangen waren: „Ali Pascha von Janina“ (1824), „Der Pole und sein Kind“ (vor 1833), „Szene aus Mozarts Leben“, „Der Weihnachtsabend“, „Andreas Hofer“, die Musik zu „Don Juan und Faust“, „Yelva“ und die erfolgreiche Oper „Die beiden Schützen“ (1835); „Die Schatzkammer des Inka“, ein Jahr vor „Zar und Zimmermann“ geschrieben, kam nicht zur Aufführung; es folgten: „Caramo oder das Fischerstechen“ (1839), „Hans Sachs“ (1840), „Casanova“ (1841), „Der Wildschütz oder die Stimme der Natur“ (nach Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock“, 1842), unstreitig sein bestes Werk; an die „Undine“ schließen sich: „Der Waffenschmied“ (1846), „Zum Großadmiral“ (1847), „Die Rolandsknapen“ (1849), eine Posse „Die Berliner Grisette“, ein Einakter „Die Opernprobe“; in seinem Nachlaß eine Oper: „Regina“ und eine Musik zu Benedix' „Drei Edelsteine“. Das Feingefühl des künstlerischen Gestalters, wie billig, nach der komischen Seite hin, zeigt die Art, wie Lortzing mit seinen Vorlagen verfuhr: der 3. Akt des „Zar“ mit der witzig behandelten Probe und dem Huldigungsschor ist ebenso sein Werk, wie die Ersetzung des farblosen Pächters im „Wildschütz“ durch den scharf gesehenen Schulmeister und wie der amüsante Vorstoß gegen die durch Mendelssohns Musik zu Sophokles' „Antigone“ plötzlich in das Leben gerufene Antikenschwärmerei der Leipziger Damen. Musikalisch ist die in der Billardszene vorgenommene symphonische Zusammenfassung der auseinanderstrebenden Einheiten, die Durchsichtigkeit der Orchestration und die charaktervolle Behandlung der Instrumente Beweis für eine in kleinem Bereich sich aussprechende Meisterschaft, die sich auch in der Bewältigung größerer Ensembles bewährt.

Ist Lortzing ein rein deutsches Talent, so kommt für Otto Nicolais (1810—1849) im Technischen höher stehende Kunst die Berücksichtigung eines italienischen Einschlags in Frage, der das Schwergewicht von der instrumentalen auf die vokale Seite ablenkt; doch zeigt die Instrumentation Feingefühl und Mannigfaltigkeit. Im allgemeinen der Unfähigkeit der Sänger wegen dem Rezitativ abgeneigt, macht Nicolai an einer Stelle der „Lustigen Weiber“ (II, 5 Buffoduetten der beiden Bässe) den Versuch zu seiner Einführung in die deutsche komische Oper. In Italien waren die Opern: „Rosmonda d'Inghilterra“ (1838, auch „Enrico II. d'Inghilterra“), „Il templario“ (1840, auch „Teodosia“), „Odoardo e Gildippe“ (1841), „Il proscritto“ entstanden und dort und zum Teil auch in Deutschland aufgeführt, ehe der auch als Schriftsteller schätzenswerte Komponist in dem Shakespeareschen Lustspiel einen von Jakob Hoffmeister und endgültig von Hermann Salomon Mosenthal (1821—1877) bearbeiteten Stoff fand, dem

seine Musik zwar an innerem Wuchs nicht kongenial ist, dem sie aber doch viel abzugewinnen weiß, wobei hier nur auf die Ausgestaltung der Finales verwiesen sei. Aufgeführt wurden „Die lustigen Weiber von Windsor“ acht Wochen vor dem frühen Tode Nicolais im Jahre 1849 in Berlin.

In einiger Entfernung von Lortzing und Nicolai, auch von ihnen durch eine in rhythmischer Pikanterie und melodischer Grazie sich äußernde französische Färbung unterschieden, steht Friedrich von Flotow (1812–1883) in der Reihe der deutschen Lustspielkomponisten; denn „Martha“ (1847) und nicht „Stradella“ (1844) ist für den an Außer und Adam geschulten Zeitgenossen Wagners charakteristisch. Die beiden unter der großen Zahl seiner meist in französischer Sprache geschriebenen Opern einzig erhaltenen Werke stammen textlich von Friedrich Wilhelm Riese († 1879, auch W. Friedrich genannt).

In der strengen Schule S. Dehns aufgewachsen, steht der Dichtermusiker Peter Cornelius (1824–1874) durch seine Neigung zur neudeutschen Richtung, sonderlich zu Liszt und Wagner in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper an bedeutsamer Stelle: sein „Barbier von Bagdad“ erschien (1858) zehn Jahre vor den „Meistersingern“. Der mit seiner ersten Aufführung in Weimar verbundene Skandal, der Liszt zum Rücktritt bewegte, war das Zeichen, unter dem Deutschland die stilreine und durchsichtig gearbeitete Probe einer neuen, wünschenswerten Gattung ablehnte: die fein-komische Oper, die nicht auf das Gelächter zielt, sondern das Lächeln will und andererseits das grobsentimentale Komplement der Komik durch das Lyrische ersetzt. Durch den Mißerfolg seines Werks entmutigt, wird Cornelius seiner Spezialbegabung untreu und wendet sich im „Cid“ (1865) und der unvollendeten (von W. von Baußnern hergestellten) „Gunlöd“ Wagnerschen Idealen zu. Ein konsequenter Vertreter der neudeutschen Richtung ist Alexander Ritter (1833–1896), der mit zwei komischen Opern: „Der faule Hans“ (1885) und: „Wem die Krone?“ (1890) hervortritt. Hans Sommer-Zincke (1837–1919) schrieb neben romantischen Opern („Loreley“, 1891) auch komische Werke: „Der Nachtwächter“ (1869), „Rübezahl“ (1904), „Riquet mit dem Schopf“ (1907) und andere. Prinzipiell auf Wagnerschem Boden steht der im einzelnen an Brahms angelehnte Hermann Goetz (1840–1876), der mit dem Kammermusik- und Liedstil seiner heiteren Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ (1874) glücklicher war, als mit dem die dramatischen Schwächen deutlicher offenbarenden, von Ernst Frank vollendeten ersten Werk „Francesca da Rimini“.

Zu einer ruhig-zielbewußten Entwicklung ihres eigenen, sei es nun auf Lortzing oder auf Cornelius weiter bauenden Stils ist die deutsche komische Oper nicht mehr gelangt. Augenblickliche Bereicherung erfuhr sie durch einige auch der ersten Oper zugewandte Meister. Anton Urspruch (1850–1907) schrieb nach der in Frankfurt gegebenen großen Oper: „Der Sturm“ (1888) das auf spanischer Textgrundlage beruhende komische Werk „Das Unmögliche von allem“ (1897). Hermann Zumpke (1850–1903) komponierte vor den Musikdramen „Sawitri“ (beendet von Rößler, 1907) und „Das Gespenst von Horodin“ (1910) eine Märchenoper „Anahra“ (1881), eine romantische komische Oper „Die verwunschene Prinzessin“ und die Operetten „Farinelli“ (1886), „Karin“ (1888), „Polnische Wirtshaft“ (1889). Der Sänger des „Spanischen Liederbuchs“, Hugo Wolf (1860–1903) wählte, seiner Lieder müde, einen spanischen Stoff, als er die von Rosa Mayreder als „Der Corregidor“ bearbeitete Novelle „Der Dreispitz“ von Alarcon ergriff und, Jungesell wie Beethoven, das Motiv des „Fidelio“ in das Idyllisch-Heitere wandte (1895, erste Aufführung in Mannheim 1896). In dem gleichen Sinne, in dem Wolf seine Liederbücher „Kleine Opern“ nannte, ist der „Corregidor“ als Liederbuch zu bezeichnen: seiner köstlichen und quellenden Musik fehlt der auch dem intimen Drama notwendige Schuß Theaterblut. Ein tragisches Drama (nach Alarcons „Kind mit der Weltkugel“) „Manuel Venegas“ von 1897, blieb unvollendet. Eine Bühnenmusik zu Ibsens „Fest auf Solhaug“ schrieb Wolf im Jahre 1892. Emil Nikolaus von Reznicek (geb. 1861) hatte nach den Opern „Die Jungfrau von Orleans“ (1887), „Satanella“ (1888), „Emmerich Fortunat“ (1889) mit „Donna Diana“ (1894) einen stärkeren Erfolg; er schrieb seitdem: „Till Eulenspiegel“ (1902), „Die Angst vor der Ehe“ (eine Operette 1914) und „Ritter Blaubart“ (1918). Leo Blech (geb. 1871) kam von der großen Oper: „Aglaja“ (1893), „Cherubina“ (1894) zur komischen Oper: „Das war ich“ (1902), „Versiegelt“ (1908) und zur Volksoper: „Aschenbrödel“ (1905) und „Alpenkönig und Menschenfeind“ (1903, auch „Rappelkopf“) und wandte sich neuerdings der Operette zu. Dem im Musikdrama so handfesten Eugen d'Albert (geb. 1864) gelangen in der „Abreise“ (1898) und „Flauto solo“ (1905) zwei sehr hübsche Musiklustspiele.

Die Erscheinung, die dem 19. Jahrhundert in der deutschen, ja fast in der europäischen Oper das Gepräge gibt, ist Richard Wagner.

Geboren wurde Wilhelm Richard Wagner am 22. Mai 1813 in Leipzig. Schon in der Schule beschäftigen den Knaben die Probleme der großen Tragödie; doch gewinnen die durch G. Müller und Ch. E. Weinlig gepflegten musikalischen Neigungen rasch die Oberhand, in ihrer Naivität sehr bald von der Reflexion dramatischen Wollens abgelöst. Im Jahre

1833 schreibt er in Würzburg, wo er seinen Bruder besuchte, seine erste Oper „Die Feen“, deren Text er nach Gozzis Märchen „Die Frau als Schlange“ selbst bearbeitet hatte. Als Kapellmeister am Magdeburger Stadttheater bringt er „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeares „Maß für Maß“, 1836) zur Aufführung. Nach einer Episode in Königsberg wendet er sich 1837 nach Riga, wo er zwei Jahre am Theater und als Leiter der Abonnementskonzerte tätig ist. Die Hoffnung, im Zentrum der Theaterkultur, in Paris zur Geltung zu kommen, schlägt zunächst fehl: die Sorge um das Dasein zwingt ihn zu untergeordneten Arbeiten; doch fällt in die drei Pariser Jahre, die Bekanntschaft mit Berlioz, Liszt und Meyerbeer bringen, die Vollendung des „Rienzi“ (nach Bulwer) und die Dichtung und Komposition des „Fliegenden Holländer“. Der Aufführung des „Rienzi“ (1842) in Dresden, die dem Komponisten die dortige Kapellmeisterstelle gewinnt, folgt die Darbietung des „Fliegenden Holländer“ (1843), der als Werk von neuartigem, allein den organischen Zusammenhang mit der Vergangenheit (besonders mit Marschner) zeigendem Charakter die Meinungen spaltet. Die Festigung seines Ansehens durch die Aufführung des „Tannhäuser“ (1845, 19. Oktober) wurde durch Wagners Teilnahme am Maiaufstande des Jahres 1849 geschmälert, da sie zunächst den Verzicht auf öffentliche Wirksamkeit bedeutete: die Flucht führte über Weimar nach Paris und Zürich, wo Wagner bis zum Jahre 1859 bleibt. Hier entsteht die Mehrzahl seiner theoretischen Schriften („Die Kunst und die Revolution“, 1849, „Das Kunstwerk der Zukunft“, 1850, „Kunst und Klima“, 1850, „Oper und Drama“, 1851, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, 1851); der vollständige Text der „Nibelungen“ erschien 1853. Den noch in Dresden (1847) vollendeten „Lohengrin“ führt Liszt 1850 in Weimar auf. Von Paris aus, wo Wagner die charakteristische Ablehnung des „Tannhäuser“ erlebt und die Schrift „Zukunftsmusik“ (1860/61) verfaßt hatte, wendet er sich nach erlangter Amnestie (1862) nach Karlsruhe und Wien, wo er vergeblich die Aufführung des inzwischen vollendeten „Tristan“ (1859) durchzusetzen sucht. In Biebrich a. Rh. (1862) und in Wien (1863) arbeitet er an den „Meistersingern“. Als ihn König Ludwig II. nach München zieht (1864), veranlaßt er die Berufung Hans von Bülow's dorthin, der im Jahre 1865 „Tristan und Isolde“, drei Jahre später „Die Meistersinger“ zur Aufführung bringt, die in Luzern, wohin Wagner übergesiedelt war, vollendet wurden; hier führte Wagner auch die Arbeiten an den „Nibelungen“ weiter, deren erste Entwürfe bis in die Dresdner Zeit zurückreichen. Nachdem „Rheingold“ und „Walküre“ einzeln in München aufgeführt worden waren, wurde die Trilogie vom „Ring des Nibelungen“ („Die Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“ mit dem Vorspiel „Das Rheingold“) im August 1876 unter Hans Richters Leitung zum ersten Male vollständig in dem provisorischen Festspielhause zu Bayreuth, wo Wagner seit 1871 wohnte, dargestellt. Im Jahre 1882 erlebte Wagner noch die Uraufführung seines „Parsifal“ unter Hermann Levi und starb am 13. Februar 1883 im Palazzo Vendramin in Venedig.

In Wagners Leben ist das Jahr 1848 die genaue Mitte: er lebte 35 Jahre vor und 35 Jahre nach der Revolution; sein Anfang rührt an Beethoven, sein Ende an Debussy: das Vertrauen zum eigenen Herzen, in der Mitte der Epoche mit rednerischer Emphase vorgetragen, weicht an ihrem Ende dem im Impressionismus erklärten Mißtrauen in das eigene Herz. Die Schilderung der „süßen Düfte“ im Lohengrin gegen das große Natur- und Nachtbild gehalten, das den zweiten Akt des Tristan ausmacht, läßt erkennen, daß innerhalb der zwischen Beethoven und Debussy sich spannenden Kurve lebhafteste Bewegung herrscht. Das tönende Symbol

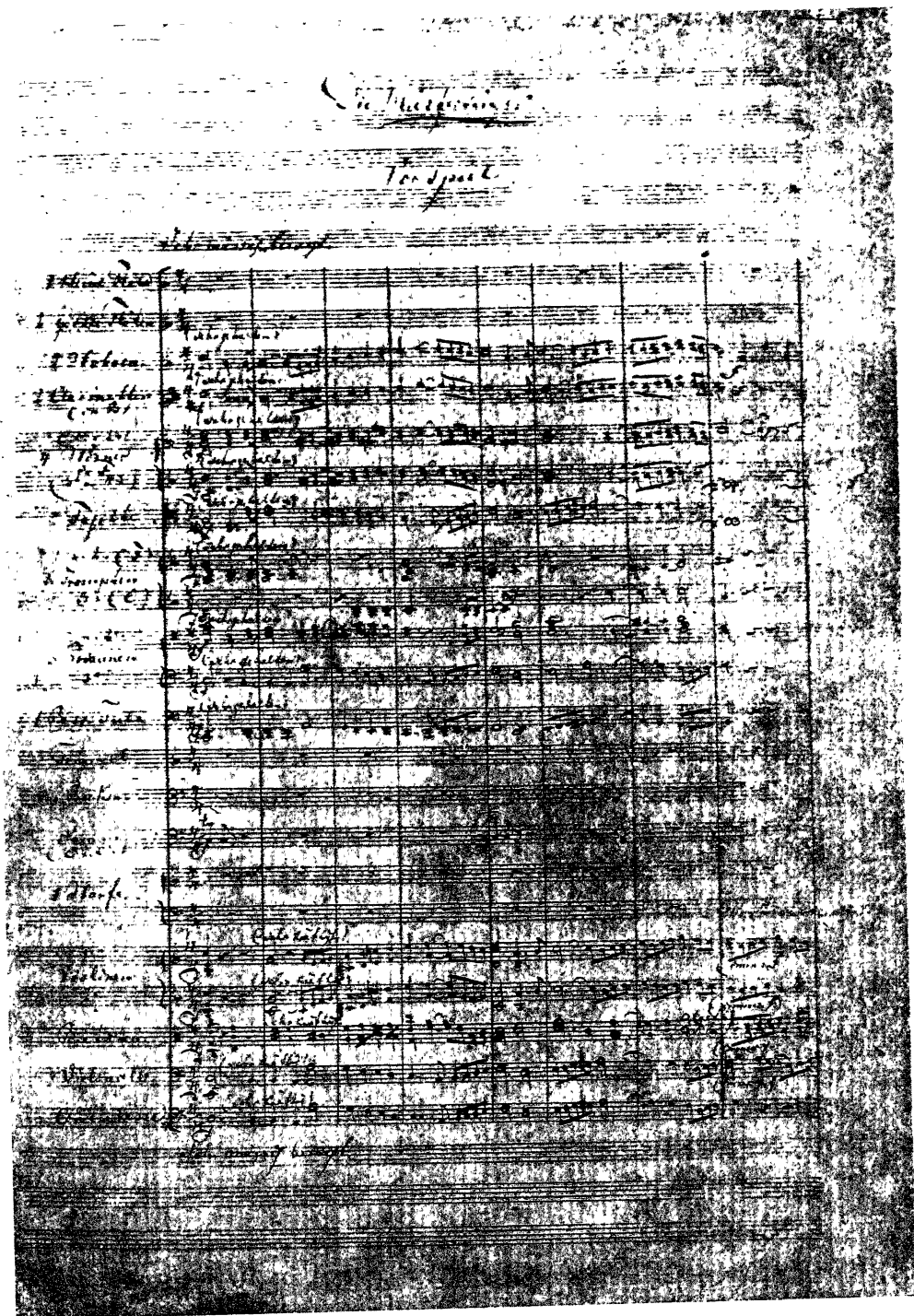


Abb. 81. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, Autograph. Beginn des Vorspiels.
Original im Besitz des Germanischen Museums, Nürnberg

dieser Kurven, die klangliche Erscheinung bestimmt sich vorzüglich aus den Spannungsverhältnissen des Dur-Moll-Tonartensystems. Die Kadenz als Befestigung, die Modulation als Auflösung der Harmonik geraten in eine Auseinandersetzung, die so nahe an die letzte Grenze des durch anderthalbhundert Jahre in Geltung gewesenen Tonsystems führt, daß sich neue Klangvorstellungen an der chromatischen Modulation des „Tristan“ nähren konnten. Wirklich trug sich Debussy mit dem Gedanken, einen neuen Tristan zu schreiben, um die Macht des alten zu brechen. Wagners kühnste Erweiterung des Tonalitätsbereichs bedeutet jedenfalls nie das Verlassen des Tonalitätsgedankens oder gar seine Sprengung. Wohl aber wird die Haupttonart gelegentlich verschwiegen. Bewußtheit und Maß — künstlerisches Maß auch in der Gestaltung übermäßiger Seelennot und -kraft — bewahren auch den gewagten Neubildungen einen erkennbaren Zusammenhang mit dem organischen Wuchse des Ganzen; weder in der Harmonik noch in ihrer Modulation und ihrer Alterierung gibt es Dinge, die auf Chaotisches zeigen, und Wagner ist nur einem eigenen Rate gefolgt, wenn er dem klanglichen Gewande auch der schärfsten Dissonanz zauberhaften Reiz gibt.

Wagners Festhalten an der achttaktigen Periode ist gleichfalls aus dem hochromantischen Schönheitsbedürfnisse zu erklären; selten und eigentlich nur im Gebiet des Illustrativen verfällt er in jene Zweitaktigkeit der Erfindung, der seine schwächeren Zeitgenossen Hekatomben von totgeborenen Einfällen zum Opfer brachten; das Hauptthema des Meistersingervorspiels ist ein Muster gebändigter Kraft. Auch im großen hält sich Wagner, der das alte Akkompagnato durch Hinausschieben der Kadenzen zu langgestreckter Sprechmelodik über ausdrucks-gesättigtem Orchesterklang umbildete, durchaus an musikbestimmte Formen; Lorenz weist Strophen-, Bogen- und Barformen nach. Indessen treten für das Bewußtsein des Hörers die in große Abmessungen gesteigerten formalen vor den koloristischen Werten einigermaßen zurück; hier beschreitet Wagner die neuen Wege, auf denen ihm die Romantik mit höchstem Anteile folgte, und auf denen ihm Schubert und Weber schon vorausgegangen waren. Die Annäherung, von Schubert noch in allgemeinen Klangbildern, von Weber in besonderer Assoziation ausgedrückt, wird Wagners vorzügliches Zeichen: das Gesicht des Meeres im „Holländer“ und im „Tristan“ enthält so viele intime Züge von zugleich übertragenem Sinne, daß alle früheren Schilderungen, selbst die des genialen Weber, der doch endlich das Muster war — zwischen dem „Oberon“ und dem „Holländer“ laufen Fäden hin und her wie zwischen der „Euryanthe“ und dem „Lohengrin“ —, zu Versuchen werden. Wie die empörte Sturmnacht zur nächtigen Seele Siegmunds in Beziehung tritt, so erhalten auch die zarteren Farben der Morgen- und Abenddämmerung ihre dramatischen Werte. Die Abstimmung der äußeren Erscheinung auf die innere Bedeutung führt den exaltierten und auch im sprachlichen Ausdruck zum Superlativ geneigten Künstler an die Grenze der wahrnehmbaren Wirklichkeit: es ergibt sich in echt romantischer Auflösung der letzten menschlichen Spannung in die natürliche Umgebung der „Zauber“ der wabernden Lohe, der Johannisnacht, des mittäglich durchsonnten Waldes, des Karfreitags und der irren Hörnerklänge am Abend. Der Urlaut, von der Frühromantik geahnt und gesucht, von Wagners metaphysischem Drange wurde er entdeckt. Eine ungemein reizbare Klangphantasie ergänzt die rein musikalischen Schilderungsmittel; die Kunst der Orchestrierung wird Sache der feinnervigsten Hand und Gegenstand der aufrichtigen Bewunderung für einen Mann wie Richard Strauß, der in seiner Bearbeitung von Berlioz' Instrumentationslehre keine Gelegenheit zum Hinweis auf Wagnersche Muster vorübergehen läßt. Die Ver-

feinerung seiner Methode gibt dem Orchester, das in der Freihaltung der von der menschlichen Stimme hervorzubringenden Töne seinen weiteren praktischen, aber von den Nachahmern kaum je übernommenen Vorzug hat, die schon im Melodram vorbereitete Möglichkeit, sich zum hauptsächlichsten Träger des Dramas und seines Gefühlverlaufs zu machen. Das Erinnerungsmotiv, für die Unterstreichung wichtiger Vorgänge, Charaktere oder Beziehungen bestimmt, wandelt sich in das auf den seelischen Untergrund leuchtende, durch leichte Veränderungsmöglichkeit zum empfindlichen Spiegel verborgener Vorgänge werdende Leitmotiv.

Das entscheidende Kennzeichen aber, das den untrennbaren Zusammenschluß mit der romantischen Vergangenheit für Wagner herstellt, ist die praktische Vollendung einer nur auf romantischem Boden gediehenen Idee: des von Weber mit Nachdruck ausgesprochenen Gedankens von dem die Zeitkünste vereinigenden Gesamtkunstwerk. Die Abwägung des Anteils der Dichtkunst und der Musik ist das ewige Problem der Operngeschichte. Die Behandlung der „unkomponierbaren“ Teile des Textes im Seccorezitativ hatte zuletzt, von den Franzosen belehrt, Gluck aufgegeben und durch das durchkomponierte Orchesterrezitativ ersetzt; die Beschränkung des Dialogs auf ein Mindestmaß gerät dem Singspiel zugute, da das Buch nun der Musik in höherem Grade Aufnahme gewähren kann; das Melodram sucht neue Wege, von denen früher gesprochen wurde. Die Zusammenfassung der Stilelemente schien Meyerbeer mit Bevorzugung der französischen geglückt zu sein, nachdem der Glucknachfolger Spontini vorangegangen war: ihnen schließt sich Wagner, von Weber und Marschner kommend, an. Was er in Paris erkannt hatte, bewahrte er als unverlierbares, wenn auch der Umformung unterworfenen Gut; aber das Entscheidende war für den Komponisten der „Feen“, des „Liebesverbots“ und des „Rienzi“ die Gewißheit der Verwurzelung im heimatlichen Boden. Diesen deutschen Zug in spezifisch romantischer Färbung — Meer und Wind erhalten eine ähnliche Bedeutung, wie der Wald im „Freischütz“ — trägt schon der in Paris vollendete „Fliegende Holländer“, soviel italienische Art das Gesangliche, soviel Meyerbeersches die Sprache des Orchesters auch mit sich führen mag. Die Naturschilderung, an sich dem deskriptiven Geist des Galliers (Campra, Rameau) verhaftet, wird hier zum Symbol menschlicher Affekte. Die Mittel der großen Oper, die im Ballett des „Rienzi“ noch im französischen Sinne angewandt wurden, verschwinden (im „Holländer“ nur ein Matrosentanz), oder bekommen einen andern, mit dem Drama verknüpften Sinn („Tannhäuser“, Aufzüge in „Lohengrin“, „Meistersinger“, „Parsifal“). Die schon vollzogene Verbreiterung des Finales gewinnt allmählich an rückwirkender Kraft, ergreift, sie auflösend, die festen Formen und schafft die großen Akteinheiten, innerhalb derer die physische Bühnenhandlung in der metaphysischen Handlung des in symphonischem Stil sich entwickelnden Orchesters gespiegelt wird, wobei das Gegenbild auch Beziehungen aufzudecken fähig ist, die das Bild absichtlich verschweigt (Sachsens „Abendtraum“, einzig mit diesem Wort im Text angedeutet, wird nur in der Musik klar). Das Orchester bekommt nach Wagners Wort die Rolle des antiken Chors zugewiesen; aber es wird mehr.

Wagner hielt sich für den Anfang einer großen Entwicklung. So sicher diese Stellung für Einzelheiten seiner künstlerischen Erscheinung bezeugt wird, im ganzen bildet er den Schluß einer solchen: den Schluß und den Höhepunkt der romantischen Oper. Eine Wirkung auf die Physiognomie der Musik, die über die Lohengrin-, Meistersinger- oder Ring-Nachahmung hinausginge, hat eigentlich nur der „Tristan“ ausgeübt. Wagners Glaube ist der der Roman-

tiker: Verklärung der sinnlichen Natur durch tiefe Liebe, durch eine Liebe, die vielleicht erst hinter den Grenzen des zeitlichen Lebens beginnt; für den im Leben Bleibenden gibt es nur ein Mittel, aus dem Tannhäuserischen Dualismus und seinen Qualen herauszukommen: Sachsens Altersweisheit findet es in der Entsagung; ein romantischer Gedanke, den Zacharias Werner († 1823; vgl. Paul Kluckhohn: Zacharias Werner) mit aller Schärfe vorgedacht hatte. Auch die Sehnsucht nach Selbstvernichtung, nach Auflösung in das All ist der romantischen Seele vertrautes Gebiet, und ebenso die Mischung erotischer Sehnsucht mit religiösen Vorstellungen in der Lehre von der vorbestimmten Liebe zweier Menschen und in der Lehre von der Einheit der drei großen Mittler zwischen dem Individuum und dem Universum: Kunst, Liebe und Religion. Doch auch Werners „geläuterter Katholizismus“ findet sich in der hohen Romantik und bei Wagner wieder.

Seine Zukehr zu christlich-religiösen Idealen ist zwar schon im „Tannhäuser“ vorausgenommen, erfüllt aber unter dem Einflusse der Familie Liszt erst sein späteres Leben. Wagners Jugend stand unter dem Einflusse einer Schwärmerei für das griechische Altertum. So rasch diese mit „disziplinwidrigem Umgehen des Lateinischen“ genährte Leidenschaft auch, und zwar bis zum Verluste der Sprachkenntnisse, verflog, es haftete doch die antike Idee eines den Mittelpunkt des Volkslebens bildenden Gesamtkunstwerks tief in seiner Seele. Vom Hellenismus war auch Friedrich Nietzsche gekommen, den indessen ein anderer Parallelismus an Wagner band: die Philosophie Schopenhauers, von der auch Nietzsche ausging. Wagner, der das „Kunstwerk der Zukunft“ noch Ludwig Feuerbach zugeeignet hatte, war einundvierzig Jahre alt und hatte die Dichtung des „Ringes“ schon entworfen, auch mit der Komposition des Einleitungsstückes begonnen, als er durch Georg Herwegh „Die Welt als Wille und Vorstellung“ kennenlernte. Die endgültige Fassung der Ringdichtung bezeugt den tiefen Eindruck der in Wagners Geist gewissermaßen vorgebildeten Gedankenkreise des Philosophen, der die am stärksten im „Holländer“ vorgedeuteten ethischen Anschauungen in die Helligkeit des Bewußtseins hob und ihm zu den eigenen, bereits gestalteten Rätseln den Schlüssel gab.

Siegfried — wo ist bei ihm „der christliche Geist des Mitleids, der Sehnsucht nach Erlösung, der Treue bis zum Tode, der Ergebenheit in den Willen einer höheren Macht“, wo auch nur ein Begriff aus dem großen schopenhauerischen Arsenal? Und doch war seine Gestalt der „schönste Lebenstraum“ Wagners, dem zuliebe er die Ringdichtung überhaupt nur vollendete. Der furchtbare ernste Hauptgedanke Schopenhauers: „die endliche Verneinung des Willens zum Leben“, hier gewiß nicht zum Vorteile des Ganzen auf die Seite des Gegenspielers gedrängt, wird, ausgelöst durch ein den Künstler (ungewiß, wie tief) erschütterndes Erlebnis, formende Kraft im „Tristan“, vor dem das Nibelungenwerk, zu drei Vierteln erst vollendet, versinkt, wie das Begriffliche, das in der Sprache Ausgedrückte in der Musik versinkt, von ihr aufgelöst wird. (Das „Kunstwerk der Zukunft“ spricht von der Erlösung des Denkens der Wissenschaft in das Kunstwerk.) So tief die Kurve des Pessimismus gefallen ist, so hoch erhebt sich der Optimismus in der Gestalt des gütig-altruistischen, fest auf der Erde, unbeirrt im Lichte des Tages stehenden Hans Sachs. Von Jung-Siegfried zu Sachs, der ausdrücklich jede Teilnahme an „Herrn Markes Glück“ für sich abweist, zieht sich eine deutlich auf Nietzsches Philosophie weisende Linie; das immer noch atheistische Weltbild bekommt andere Vorzeichen: freies, lebenbejahendes Menschentum, unweise oder



Abb. 82. Wagner, Siegfried, Brünhildes Erwachen. Nach der Bayreuther Uraufführung gezeichnet von Knut Ekwald. Original im Besitz des Richard-Wagner-Museums in Eisenach

weise, genial oder ungenial, trägt die Verantwortung eignen Handelns, das diese beiden Revolutionäre äußerlich so tief voneinander unterscheidet. Am Schlusse der Abhandlung über „Kunst und Revolution“ (ein Jahr nach dem Entwurf eines „Jesus von Nazareth“) gibt Wagner auch das Stichwort, das ihn von Feuerbach, von Schopenhauer und von Nietzsche trennen mußte: neben Apollon, der die Menschheit zu ihrer freudenvollen Würde erhob, neben Apollon tritt Jesus, der für die Menschheit lebte und litt. Die Urteile Nietzsches über Wagner enthalten manche Widersprüche; nur ein Werk — es wird in der „Verführung der Kunst ewig seinen Rang behalten als der Geniestreich der Verführung“ — trifft auf runde und heftigste Absage: „Parsifal“. Diese Wandlung hat der Philosoph dem Künstler nie verziehen, so gern er die Wandlung von Schopenhauer zu sich verziehen hätte: ihm versagte er die Teilnahme an seinem Worte, „Nur wer sich wandelt, bleibt mit mir verwandt“.

Der Wagnerpsychose der neunziger Jahre ist um die Zeit seines hundertsten Geburtstages eine noch immer künstlich wachgehaltene Unterschätzung seines Wertes gefolgt; aus den beiden Bewegungen wird der geschichtlich Sehende, gerade wenn er an der Idee des Gesamtkunstwerks zweifelt, ein Bild Wagners gewinnen, das die Züge seiner musikalischen Größe deutlich zeigt. Was im „Tristan“ versucht und gewonnen wird, trägt Frucht in der Musik des dritten Siegfriedaktes, der „Götterdämmerung“ (obwohl sie als Drama uneinheitlich ist) und des nach jeder technischen Beziehung hin vollkommenen „Parsifal“. Der „Tristan“ aber ist das romantische Drama, das Werner und der nur bedingt der Romantik angehörige Kleist nicht geschaffen haben: er spricht mit tiefstem Nachdruck das zuerst von Goethes Mignon angerührte Urgefühl der Romantik aus: das bewegende Gefühl einer ziellosen, selbst dem Enkel noch nicht klar gewordenen, nur aus dem Hellen in das Dunkel verlangenden Sehnsucht.

Die Einfachheit und Größe der Bilder mit ihrer notwendigen Erhöhung der musikalischen und dichterischen Sprache wird nicht überall mehr verstanden: man stößt sich am Stabreim, an der Langsamkeit der Entwicklungen, an dem Überfluß mancher Erzählungen („Ring“); man legt, etwa vom naturalistischen Drama ableitend, den falschen Maßstab an die Temperatur des Wagnerschen Pathos, das in die Bürgerlichkeit der „Meistersinger“ hineinreicht. Schwerer zu nehmen ist die Beobachtung, daß die Vollwertigkeit des Textes ein Überströmtwerden der Dichtung durch die Musik nicht hat verhindern können; denn sie führt zu der Frage, ob die musikheischende; auf den knappsten Wortausdruck gebrachte szenische Lage der freien Entwicklung einer bedeutenden Musik nicht günstiger sei, und bei ihrer Bejahung zur Verneinung des letzten Ziels der Romantik: des Gesamtkunstwerks. Das Zeug, worauf gestickt werden solle, müsse weite Fäden haben, das war schon Goethes frühe Erkenntnis.

Mag die ernste Oper des 19. Jahrhunderts noch so tief im Schatten des Titanen stehen, Wagner hat nicht nur Vorgänger und Nachfolger, er hat auch Mitbewerber, ja Widersacher gehabt, deren Weg mehr oder minder deutlich ausgesprochen von dem Meyerbeerschen Opernideal sich abwendet. Im allgemeinen und sonderlich, seit alle Theater Geschäftsunternehmen geworden sind, läßt sich ein Einfluß der Wagnerschen Gesinnung auf den Spielplan nicht feststellen. Wagner war in zu hohem Grade Schlußstein einer Entwicklung gewesen; die mit ihm und von ihm gehenden Strömungen stürzen nach seinem Tode in einen großen Wirbel der Verlegenheiten zusammen: Verniedlichung seiner Probleme in das Märchenhafte, einaktige oder große Opern mit naturalistischem Einschlag, Sonderbestrebungen auf dem Gebiet des lyrischen

oder des komischen Dramas, Hinwendung zur Antike und zur Tragödie großen Stils — alle diese Fäden werden neben der reinen Wagnernachahmung aufgegriffen. Neue Bestrebungen — Rückkehr zur Barockoper — werden gleichzeitig mit einer sehr merkwürdigen Händelrenaissance sichtbar. Den größten Publikumserfolg hatte, um dies hier zu sagen, die unverfälschte, vom Ideal des Musikdramas absehbende Oper (d'Alberts „Tiefland“). Soweit Zeitgenossen und Nachfolger noch nicht bei anderer Gelegenheit behandelt wurden, seien sie hier erwähnt.

Ferdinand Hiller (1811—1885) beginnt mit einer italienischen Oper „Romilda“ (1839) und läßt fünf deutsche folgen: „Traum in der Christnacht“ (1845), „Konradin“ (1847), „Der Advokat“ (1854), „Die Katakomben“ (1862) und „Der Deserteur“ (1865). Fr. Hieronymus Truhn (1811—1886) schreibt nach einer Operette („Der vierjährige Posten“, 1833) eine Oper „Trilby“ (1835). Heinrich Dorns Stiefbruder Ludwig Schindelmeißer (1811—1864) trat mit 7 Opern, darunter einer „Melusine“ (1861) hervor; er war ein Jugendfreund Wagners. Hermann Hirschbach (1812—1888), ein bekannter Publizist, schrieb 2 Opern: „Das Leben ein Traum“ und „Othello“. Julius Rietz (1812—1877), der Mendelssohnschen Richtung zugehörig, brachte 4 Opern zur Aufführung: „Der Korsar“ (1850), „Georg Neumark und die Gambe“ (1859), „Jery und Bätely“ und „Das Mädchen aus der Fremde“. Mit seiner ersten Oper „Die Nacht auf Paluzzi“ wurde Fr. X. Pentenrieder (1813—1867) bekannter, als mit der zweiten: „Das Haus ist zu verkaufen“. Jakob Rosenhain (1813—1894) schrieb zwei deutsche („Der Besuch im Irrenhause“, 1834, und „Liswenna“) und zwei französische Opern („Le démon de la nuit“, 1851, und „Volage et jaloux“). Friedrich Wilh. Markull (1816—1887) errang mit den Opern: „Maja und Alpino“ („Die bezauberte Rose“, 1843), „Der König von Zion“ (1848), „Das Walpurgisfest“ (1855) Erfolge. Das Gebiet des Liederspiels baute Ferdinand Gumbert (1818—1896) an, während Cornelius Gurlitt die Operette pflegt und sich einmal („Scheik Hassan“) der Oper zuwendet. Der Halévy-Schüler Adolf Schimon (1820—1887) führte in Florenz einen „Stradella“ (1846) auf, wegen der Stradellakomponist Flotow in Schwerin seiner komischen Oper „List um List“ (1858) zum Siege verhalf. Von dem Klavierpädagogen Louis Köhler (1820—1886) liegen die Opern „Prinz und Maler“, „Gil Blas“, „Maria Dolores“ (1844), ein Ballett und eine Musik zur „Helena“ des Euripides vor, von dem Leiter des Wiener Männergesangsvereins Hans Schläger (1820—1885) 2 Opern: „Heinrich und Ilse“ (1869) und „Hans Heidekukuk“. Karl A. F. Eckert (1820—1879) und August Conradi (1821—1873) seien im Vorbeigehen erwähnt. Karl M. Reinthal (1822—1896) wurde durch die Opern „Edda“ (1875) und „Käthchen von Heilbronn“ (1881) bekannt. Mit 7 Opern: „Der Rotmantel“, „Vineta“, „Der Stern von Turan“, „Eine Künstlerreise“, „Faublas“, „A-ing-fo-hi“ und „Die Offiziere der Kaiserin“ beteiligt sich Richard F. Wüerst (1824—1881) an der Bewegung. Mit einer Kinderoper „Dornröschen“, mit Märchenstücken „Die Tochter Pharaos“, „Ein Traum“ und mit einer Operette „Vater Beatus“ nähert sich H. Michel Schletterer (1824—1893) dem Singspiel. Der Mozartinterpret Karl H. C. Reinicke (1824—1910) schrieb die große Oper „König Manfred“ (1867), die Einakter: „Der vierjährige Posten“ (1855), „Auf hohen Befehl“ (1886), „Der Gouverneur von Tours“ (1891) und das Singspiel „Ein Abenteuer Händels“. Jean J. Bott (1826—1895) veröffentlichte 2 Opern: „Der Unbekannte“ (1854) und „Aktäa, das Mädchen von Korinth“ (1862). Der Belgier Alexander Stadtfeldt (1826—1853) schrieb außer zwei französischen zwei deutsche Opern: „Hamlet“ und „Abu Hassan“. Von Hermann Berens (1826—1880) wurden 3 Operetten („Ein Sommer-nachtstraum“, „Lully und Quinault“, „Riccardo“) und eine Oper „Violetta“ bekannt. Der Enkel Joh. Gottl. Naumanns, Emil (1827—1888) schrieb eine „Judith“ (1858) und eine „Loreley“ (1889 aufgeführt); als Schriftsteller trat er gegen Wagner auf. Rudolf Thoma (1829—1908) wurde durch „Helgas Rosen“ (1890) und durch den Einakter „Jone“ (1894) spät bekannt. Heinrich F. D. Stiehl (1829—1886) schrieb 2 Opern: „Der Schatzgräber“ und „Jery und Bätely“. Dem Brahmskreise nahe stehend, führte Albert H. Dietrich (1829—1908) 2 Opern auf: „Robin Hood“ (1879) und „Das Sonntagskind“ (1886). Hans von Bülow (1830—1894) schrieb eine Musik zu Shakespeares „Julius Cäsar“; sein hannoverscher Vorgesetzter Hans von Bronsart (1830—1913) eine Manfred-Musik (1901). Eduard Lassen (1830—1904) entwickelte eine fruchtbare Tätigkeit für die Bühne, der er neben 3 Opern („Landgraf Ludwigs Brautfahrt“, 1857, „Frauenlob“, 1860, „Le captif“, 1868) Musiken zu Hebbels „Nibelungen“, zu Sophokles' „Ödipus auf Kolonos“, zu Goethes „Faust“ und „Pandora“ und zu Calderons „Über allem Zauber Liebe“ schenkte. Das Liederspiel bedenkt A. M. Robert Radecke (1830—1911) mit einem 1874 in Berlin aufgeführten Werke „Die Mönkguter“. Eine ausgezeichnete historische Einstellung gibt Hermann Abert (1916) den dramatischen Werken seines Vaters Johann Joseph Abert (1832—1915): „Anna von Landskron“ (1858), „König Enzo“ (1862), „Astorga“ (1866), „Ekkehard“ (1878), „Die Almohaden“ (1890), indem er die um die sechziger Jahre andauernde Vorherrschaft der Pariser Oper aufzeigt und nachweist, welche Elemente von den deutschen Komponisten übernommen, welche von ihnen mehr und mehr ausgeschieden werden zugunsten einer zögernden Annahme Wagnerschen Musikgutes. Das Fehlen derartiger Spezialuntersuchungen veranlaßt die Erstrebung möglicher Vollständigkeit in der vorliegenden Sammlung des Materials. — Eduard Mertke (1833—1895) schrieb die

Opern „Lisa oder die Sprache des Herzens“ (1872) und „Kyrrill von Thessalonich“. Bernhard E. Scholz (1835 bis 1916) brachte 9 Opern zur Aufführung: „Carlo Roca“ (1858), „Zietensche Husaren“ (1869), „Morgiane“ (1870), „Golo“ („Genovefa“, 1875), „Der Trompeter von Säckingen“ (1877), „Die vornehmen Wirte“ (1883), „Ingo“ (1898), „Anno 1757“ (1903) und „Mirandolina“ (1907). Mit Felix A. B. Draeseke (1835–1913) nähern wir uns zum zweiten Male dem Wagner-Liszt-Kreise, dem er sich allerdings wieder entfremdete; nach einer älteren („Sigurd“ 1867) schrieb er die Reckenopern „Gudrun“ (1884) und „Herrat“ (1892) voll bedeutender Einzelzüge; handschriftlich hinterließ er: „Bertrand de Born“, „Fischer und Kalif“ und „Merlin“ (nach Immermann, 1913). Joh. August Ad. Langert (1836 bis nach 1897) brachte als Kapellmeister in Koburg dort 5 Opern: („Die Jungfrau von Orleans“, 1861, „Des Sängers Fluch“, 1863, „Die Fabier“, 1866, „Jean Cavalier“, 1880, „Die Kamisarden“, 1887) und eine in Leipzig heraus („Dornröschen“, 1871). Sehr interessant ist das Verhalten Max Zengers (1837–1911) zu Wagner: in „Wieland der Schmied“, der 1880 zwei früheren Versuchen („Die Foscari“, 1863, „Ruy Blas“, 1868) folgte, Tristan-anhänger — er schreibt an Stelle von Szenen Akteinheiten — protestiert er unter Berufung auf Gluck und Mozart gegen Wagner in „Eros und Psyche“ (1901); er hinterließ auch die Ballette „Venus und Adonis“ und „Les plaisirs de l'île enchantée“. K. Adolf Lorenz (geb. 1837) steht mit „Harald und Theano“ (1893) in der Wagnernachfolge und hinterließ eine „Komödie der Irrungen“. Max Bruch (1838–1920) will dagegen Wagner nichts schulden; er schrieb ein Singspiel: „Scherz, List und Rache“ (Goethe, 1858) und die Opern: „Loreley“ (der von Geibel für Mendelssohn bestimmte Text, 1863) und „Hermione“ (nach Shakespeares „Wintermärchen“, 1872). Näher der neu-deutschen Schule zugewandt ist Wendelin Weißheimer (1838–1910) mit seinen beiden Opern: „Theodor Körner“ (1872) und „Meister Martin und seine Gesellen“ (1879). Wilhelm Freudenberg (geb. 1838) trat mit einer Reihe von Opern auf den Plan: „Die Pfahlbauer“ (1877), „Die Nebenbuhler“ (1879), „Kleopatra“ (1882), „Die Mühle im Wispertale“ (1883), „Der St. Katharinentag in Palermo“ (1889), „Marino Faliero“ (1889), „Johannisnacht“ (1896), „Das Jahrmärktsfest zu Plundersweilern“ (nach Goethe, 1908); „Die Klaus von Sulmenbach“ und „Das Mädchen von Treppi“ sind Handschriften geblieben. Wilhelm Hill (1838–1902), der Komponist des Liedes „Es liegt eine Krone im tiefen Rhein“, schrieb eine Oper „Alena“ (1882). Ferdinand Langer (1839–1905) erzielte Lokalerfolge mit: „Die gefährliche Nachbarschaft“ (1868), „Dornröschen“ (1873), „Aschenbrödel“ (1878), „Murillo“ (1887), und „Der Pfeifer von Haardt“, einer Volksoper. Adolf Müller (1839–1901), der Sohn des Nestroykomponisten, schrieb neben vielen Operetten die Opern: „Heinrich der Goldschmied“, „Waldmeisters Brautfahrt“, „Van Dyk“; auf das Gebiet des leichtesten Genres beschränkt sich Max Wolf (1840–1886), wie Müller in Wien wirkend. Ludw. Bernh. Hopffer schrieb außer 2 Opern: „Fritjof“ (1871) und „Sakuntala“ das Festspiel „Barbarossa“. Mit 4 Opern trat Ingeborg von Bronsart (1840–1913) hervor: „Die Göttin zu Sais“, „Jery und Bätely“, „Hjarne“ (1891), „Die Sühne“ (1909). Die Beliebtheit Viktor E. Neßlers (1841–1890) liegt in der liedertafelmäßigen Süßlichkeit seiner Musik; Neßler begann mit einer Oper „Fleurette“ (1864), ging mit „Dornröschens Brautfahrt“ (1867) zur Zauberooper, mit der „Hochzeitsreise“ (1867) zur Operette, mit: „Nachtwächter und Student“ (1868), „Am Alexandertag“ (1869) zum Einakter und endlich zur großen Oper über: „Irmingard“ (1876), „Der Rattenfänger von Hameln“ (1879), „Der wilde Jäger“ (1881), „Der Trompeter von Säckingen“ (1884). Heinrich K. J. Hofmann (1842–1902) betrat das Gebiet der Oper mit „Cartouche“ (1869), „Der Matador“ (1872), „Armin“ (1872), „Ännchen von Tharau“ (1878), „Wilhelm von Oranien“ (1882) und „Donna Diana“ (1886). Gediogene Arbeit lieferte Karl Grammann (1842–1897) mit den Opern: „Melusine“ (1875), „Thusnelda und der Triumphzug des Germanicus“ (1881), „Das Andreasfest“ (1882) und mit den Einaktern: „Ingrid“ und „Irrlicht“ (beide 1894). Karl Müller (1842–1899) ist durch seine Operetten bekannt geworden. Vom Männergesang kommt mit den Opern „Frauenlob“ (1892) und „Ratbold“ (Dahn, 1896) Reinhold Becker (geb. 1842). Karl Kleemann (geb. 1842) schrieb die einaktige Oper: „Der Klosterschüler von Mildenfurt“ (1898), ein Weihnachtsmärchen „Das Marienkind“ (1917) und eine Musik zu Grillparzers „Traum ein Leben“. Im Schumannschen Lager steht mit achtbaren Leistungen: „Claudine von Villa Bella“ (1864), „Die Falkensteiner“ [1876, als „Der Wärfwöl“ (1881)] Bolko Graf von Hochberg (J. F. Franz, 1843 geb.). Lothar Kempter (1844–1918) trat mit den Opern „Das Fest der Jugend“ (1895) und „Die Sansculottes“ (1900) hervor. Von Georg Rauchenecker (1844–1906) wurden mehrere Opern bekannt: „Don Quichote“ (1897), „Sanna“ (1898), „Die letzten Tage von Thule“ (1889), „Adelheid von Burgund“, „Ingo“ (1893), „Zlatorog“ (1903), „Der Florentiner“ (1910). Ganz in Wagners Fahrwasser segelt Philippe B. Rüfer (1844 bis 1919) mit seinen Opern „Merlin“ (1887) und „Ingo“ (1896) und Richard Metzdorff (1844–1919) mit „Rosamunde“ (1875) und „Hagbarth und Signe“ (1896). Mehr nach der Seite des Liedertafelstils geneigt ist Robert Schwalbe (1845–1912, Oper: „Frauenlob“ 1885). Nach bescheidenen Anfängen („Die Studenten von Salamanka“, 1884) griff August Bungert (1846–1915) mit seiner selbstgedichteten Tetralogie „Homerische Welt“ („Kirke“, 1898, „Nausikaa“, 1901, „Odysseus' Heimkehr“, 1896, „Odysseus' Tod“, 1903) zu den höchsten Zielen, ohne den festen Grund einer ausreichenden Persönlichkeit unter sich zu haben. Wie kurz zuvor Julius Wolff, so lockt jetzt Rud. Baumbach die Komponisten: Albert Thierfelder (geb. 1846) beginnt mit einer Oper „Die Jungfrau vom Königssee“ (1877) und fährt fort mit: „Der Trentajäger“ (1883), „Almansor“ (1884), „Florentina“ (1896), „Der Heiratschein“ (1898). Der durch seine Spieloper „Das goldne Kreuz“ (1875) zu volkstümlicher Beliebtheit gelangte Ignaz

Brüll (1846—1907) ist Komponist der Werke: „Die Bettler von Samarkand“ (1864), „Der Landfriede“ (1877), „Bianca“ (1879), „Königin Mariette“ (1883), „Gloria“ (1886), „Gringoire“ (1892), „Schach dem Könige“ (1893), „Der Husar“ (1898), der Märchenoper „Das steinerne Herz“ (1888) und des Balletts „Ein Märchen aus der Champagne“ (1896). Otto Kurth (geb. 1846) schrieb „Königin Bertha“ (1892), „Das Glück von Hohenstein“ und „Wittkind“. Der auf dem Gebiete der Männerchorkomposition fruchtbare Theodor Podbertsky (1846—1913) schrieb eine Oper: „Des Liedes Ende“. Richard Kleinmichel (1846—1901) veröffentlichte die Opern: „Schloß de Lorme“ (1885) und „Der Pfeifer von Dusenbach“ (1891). Der Vollender von Götzens „Francesca da Rimini“, Ernst Frank (1847—1889), brachte an eigenen Opern: „Adam de la Halle“ (1880), „Hero“ (1884), „Der Sturm“ (nach Shakespeare, 1887) heraus. Gustav Láska (geb. 1847) schrieb eine Oper „Der Kaisersoldat“. Eine schätzenswerte Eigenart bekundete August Klughardt (1847—1902) mit den Opern „Mirjam“ (1871), „Iwein“ (1879), „Gudrun“ (1882), „Die Hochzeit des Mönchs“ („Astorre“ 1888). In der Mitte eines literarischen Streits stand Cyrill Kistlers (1848 bis 1907) romantische Oper „Kunihild“ (1884), der nach einem komischen Werk („Eulenspiegel“, 1889) folgten: „Arm-Elslein“ (1902), „Röslein im Hag“ (1903), „Der Vcgt auf Mühlstein“ (1904), „Baldurs Tod“ (1905); nicht aufgeführt wurde die im Druck erschienene dreaktige Oper „Die deutschen Kleinstädter“. Georg Riemenschneiders (geb. 1848) Einakter „Mondeszauber“ kam 1887 heraus. Karl Schröder (geb. 1848) schrieb eine „Aspasia“ („Die Palikarin“, 1902). „Der Asket“ (1893) folgte. Gustav Kulenkampff (geb. 1849) ist der Komponist der Opern: „Der Page“ (1890), „Der Mohrenfürst“ (1892), „Die Braut von Cypern“ (1899), „König Drosselbart“ (1899) und „Annemarie“ (1903). Von Willem de Haan (geb. 1849) kamen mit örtlichem Erfolg in Darmstadt die Opern: „Die Kaiserstochter“ (1885) und „Die Inkasöhne“ (1895) zu Gehör. Eine Oper „Mataswintha“ brachte Franz Xaver Scharwenka (geb. 1850) im Jahre 1894 zur Aufführung. Nach einer englischen Oper („A sea change“, auch „Love's stonaway“ 1884) schrieb Georg Henschel (geb. 1850) zwei deutsche: „Friedrich der Schöne“ und „Nubia“ (1899). Richard Fr. J. Heuberger (1850—1914) wechselt zwischen Opern („Abenteuer einer Neujahrsnacht“ 1886, „Manuel Venegas“ 1889, „Mirjam“, auch „Das Maifest“ 1894, „Das Barfüßle“ 1905) und Operetten („Der Opernball“, 1898, „Ihre Exzellenz“, 1899, „Der Sechsuhrzug“, 1900, „Das Baby“, 1902, „Der Fürst von Dürststein“, 1909, „Don Quixotte“, 1910), auch wandte er sich der Ballettkomposition mit „Die Lautenschlägerin“ (1896) und „Struwwelpeter“ (1897) zu. Ein Singspiel „Studio obenauf“ veröffentlichte 1888 Wilhelm Rudnick (geb. 1850). Otto Fiebich (geb. 1851) komponierte die Opern: „Prinz Dominik“ (1885), „Loreley“ (1886), „Bei frommen Hirten“ (1891), „Der Offizier der Königin“ (1900), „Robert und Bertram“ (1903), „Die Herzogin von Malborough“. Martin Röder (1851—1895) schrieb „Pietro Candiano IV.“ und, auf eigene Texte: „Judith“ und „Vera“ (1881). Von Max J. Beer (1851—1908) liegen 3 Opern („Otto der Schütz“, „Der Pfeiferkönig“, „Der Streik der Schmiede“, 1897) vor und eine parodistische Operette („Das Stelldichein auf der Pfahlbrücke“). Adalbert von Goldschmidt (1851—1906) wendet sich nach einer Oper „Helianthus“ (1884) mit der Trilogie „Gäa“ (1888) dem Musikdrama zu, schrieb aber auch (1897) eine „Fromme Helene“ nach Busch. Der als Schriftsteller bekannte Otto Neitzel (1852—1920) ist auch als Opernkomponist aufgetreten: „Angela“ (1887), „Dido“ (1888), „Der alte Dessauer“ (1889), „Barbarina“ (1904), „Der Richter von Kaschau“ (1916, nach eigenem Text), „Wallhall in Not“ (Satyrspiel 1905). Karl Mengewein (1852—1908) wendet sich von der Oper („Schulmeisters Brautfahrt“, 1884) zum Singspiel: „Der Liederfex“, „Das alte Lied“, „Liebe und Glück“. Auf dem Gebiet der niedrigen Formen der Operette, der Fäerie, der Posse entfaltete Karl Alexander Raida (geb. 1852) eine umfangreiche Tätigkeit. Hans Koeßler (geb. 1853) schrieb eine Oper „Der Münzenfranz“ (1902); Iwan Knorr (1853—1916) trat mit dreien hervor: „Dunja“ (1904), „Die Hochzeit“ (1907), „Durchs Fenster“ (1908), Paul Umlauf (geb. 1853) mit zweien, dem Einakter „Evanthia“ (1893) und mit „Betrogene Betrüger“ (1899). Richard von Perger (1854—1911) ging von der komischen Oper „Der Richter von Granada“ (1889) zum Singspiel „Die zwölf Nothelfer“ (1891) und zum Märchen „Das stählerne Schloß“ (1904). Von Adolf Wallnöfer (geb. 1854) wurde eine Oper „Eddystone“ (1889) bekannt. Heinrich Zöllner (geb. 1854) hatte mit meist von ihm selbst gedichteten Opern größere Publikumserfolge: „Frithjof“ (1884, erst 1910 aufgeführt), „Die lustigen Chinesinnen“ (1886), „Faust“ (Goethe, 1887), „Matteo Falcone“ (1894, Einakter), „Bei Sedan“ und „Der Überfall“ (beide 1895), „Das hölzerne Schwert“ (1897), „Die versunkene Glocke“ (1899), „Der Schützenkönig“ (1903) und „Zigeuner“ (1912).

Der von Nietzsche's Wagnern entgegengehaltene Peter Gast (Heinrich Köselitz, 1854—1918) schrieb eine Reihe von Opern: „Willram“ (1879), „König Wenzel“ (1888), „Orpheus und Dionysos“, „Die heimliche Ehe“ (1891, gedruckt als „Der Löwe von Venedig“, 1901), „Scherz, List und Rache“ (Goethe, 1881) und ein Festspiel „Walpurgis“ (1903). Moritz Moszkowski (geb. 1854) wendet sich, nachdem die Ballettmusik seiner großen Oper „Boabdil“ (1892) Erfolg gehabt hat, dem Ballett zu mit „Laurin“ (1896). Die bürgerliche Sicherheit, mit der sich Engelbert Humperdinck (1854—1921) in den von der Neuzeit geebneten Bahnen bewegt, ist symbolisch für sein Opernwerk: es liegt in der abbendenden Flut der Wagnernachfolge; der Mythos ist zum Märchen hinabgestimmt, und wo, wie in den „Königskindern“, die Musik tragische Sphären zu erreichen sucht, stellt sich die Manier ein (Klang der neapolitanischen Sexte). Auch der Stil des Werks, dem Humperdinck seinen Ruhm verdankt, ist nicht rein: Elemente aus der romantischen und aus der großen Oper drängen sich in das Spiel von „Hänsel und Gretel“ ein; aber die selbständige

Beseelung vorhandenen melodischen Volksguts und die Güte der musikalischen Arbeit, wie auch die charakteristische Feinheit der instrumentalen Zeichnung trotz der Größe der aufgetriebenen Mittel rechtfertigen die Berühmtheit dieses glücklichen Wurfs. Der Reihenfolge nach sind Humperdincks Bühnenwerke folgende: „Hänsel und Gretel“ (Text von Adelheid Wette, 1893), „Die Königskinder“ (Melodram 1898, Oper 1908), „Dornröschen“ (1902), „Die Heirat wider Willen“ (1905), „Die Marketenderin“ (1914), „Gaudemus“ (1919); ein Märchenspiel mit Klavierbegleitung „Die sieben Geißlein“ erschien 1897; Bühnenmusiken sind vorhanden zu Aristophanes („Lysistrata“, 1908), zu Shakespeare („Wintermärchen“, „Sturm“, 1906, „Was ihr wollt“, 1907, „Der Kaufmann von Venedig“, 1905), zu Maeterlinck („Der blaue Vogel“, 1910) und zu Vollmöller („Mirakel“, 1911). Mirosław Weber (1854–1906) kommt vom Ballett („Die Rheinnixe“, 1884) zur komischen Oper („Der selige Herr Vetter“, 1894, „Die neue Mamsell“, 1896) und schreibt Musiken zu Rod. Fels' „Olaf“ (1884) und zu Schultes „Prinz Bibus“. Franz Curti (1854–1898) schrieb die Opern: „Hertha“ (1887), „Reinhardt von Ufenau“ (1889), 2 Einakter („Erlöst“, 1894, „Lili Tsee“, 1896), „Das Rösli von Säntis“ (1898) und eine Musik zu W. Kirchbachs „Die letzten Menschen“ (1891). Anton Rückauf (1855–1903) führt 1897 „Die Rosenthalerin“ auf. Ferdinand Hummel (geb. 1855) beginnt mit den Einaktern „Mara“ (1893), „Angla“ (1894) und geht zu größeren Formen über mit: „Assarhai“ (1898), „Sophie von Brabant“ (1899), „Die Beichte“ (1900), „Ein treuer Schelm“ und „Die Gefilde der Seligen“ (1917). Mit 3 Opern machte Arnold Mendelssohn (geb. 1855) sich bekannt: „Elsi, die seltsame Magd“ (1896), „Der Bärenhäuter“ (1900), „Die Minneburg“ (1909). Raoul M. Mader (geb. 1856) schrieb neben deutschen und ungarischen Operetten eine Oper: „Die Flüchtlinge“ (1891). Paul Geisler (1856–1919) trat mit einigen Opern: „Ingeborg“ (1884), „Die Marianer“ (auch „Die Ritter von Marienburg“, auch „Hertha“, 1891 bzw. 1894), „Palm“ (1893), „Warum?“ („Friedericus rex“ (auch: „Wir siegen“, 1899), „Prinzessin Ilse“ (1903), „Wikingertod“ hervor. Felix Mottl (1856–1911) brachte die Opern eigener Komposition „Agnes Bernauer“ (1880), „Rama“, „Fürst und Sänger“, das Festspiel „Eberstein“ (1881) und das Tanzspiel „Pan im Busch“ (1900) zur Aufführung. Sylvio Lazzari (geb. 1858), Schüler César Francks und Wagnerapostel, schrieb außer französischen die deutsche Oper „Amor“ (1898). Ähnlich wie der Fall Humperdincks liegt der Fall Wilhelm Kienzl (geb. 1857): das erste Werk einer neuen oder neubelebten Gattung, dort das Märchen, hier die Volksoper, wird ein Treffer, dem der Komponist nichts Ähnliches mehr an die Seite zu setzen vermag; von Weltanschauungsdramen („Urvasi“, 1886, „Heilmars der Narr“, 1892) kommt Kienzl mit dem „Evangelimann“ (1895) auf das ihm eigene Gebiet, das die Synthese von Romantik und Naturalismus bedeutet; es folgt eine Tragikomödie „Don Quixote“ (1898), ein Märchenspiel „In Knecht Rupprechts Werkstatt“ (1907), die allzu frühzeitig abgespielte dreiaktige Oper „Der Kuhreigen“ (1911) und „Das Testament“ (1916); Kienzl bearbeitete auch Ad. Jensens nachgelassene Oper „Turandot“. Spohrs Oper: „Die Kreuzfahrer“ wurde von Franz Beier (1857–1914) überarbeitet; von ihm liegt eine Operette („Der Gaunerkönig“, 1890) und die Parodie „Der Posaunist von Speikingen“ (1888) vor. Rudolf Dellinger (1857–1910) beschränkt sich auf die Pflege der Operette, während Bogumil Zepler (geb. 1858) außer zahlreichen Operetten auch komische Opern auf den Markt bringt: „Der Brautmarkt zu Hira“ (1892), „Der Vicomte von Letorières“ (1899), „Monsieur Bonaparte“ (1911); auch Siegfried Ochs (geb. 1858) hat eine komische Oper: „Im Namen des Gesetzes“ geschrieben (1888). Albert Fuchs (1858–1910) hinterließ in der Handschrift eine das Problem der letzten Menschen behandelnde selbstgedichtete Oper. Joseph Krug-Waldsee (1858–1915) schrieb 3 Opern: „Der Prokurator von San Juan“ (1893, einaktig), „Astorre“ (1896), „Der Rotmantel“ (1898). Karl E. Goepfert (geb. 1859) komponierte eine Reihe von Opern: „Wieland der Schmied“, „Beerlenlieschen“, „Quintin Matsis“, „Camilla“, „Sarasstro“, „Der Müller von Sanssouci“ (1907) und „Rhodopis“. Außer mit 2 Opern: „Frau Inge“ und „Eulenspiegel“ trat Hugo Rüter (geb. 1859) mit Musiken zu Sophokleischen Dramen hervor. Mit den Opern: „Haschisch“ (1907) und „Die vernarrte Prinzessin“ (Bierbaum, 1905) machte sich Oskar von Chelius (geb. 1859) bekannt. Der Komponist tüchtiger Kammermusik Paul Caro (geb. 1859) hat auch 2 Opern „Hero und Leander“ (nach Grillparzer, 1912) und „Die Hochzeit von Ulfosti“ (Kalbeck) geschrieben. Heinrich G. Noren (geb. 1861) hat seine Oper: „Der Schleier der Beatrice“ noch nicht zur Aufführung gebracht. Arthur Könnemann (geb. 1861) trat vorzüglich als Opernkomponist an die Öffentlichkeit: „Gawrillo“ (1882), „Der Bravo“ (1886), „Vineta“ („Die versunkene Stadt“, 1895), „Der tolle Eberstein“ (1898), „Die Madonna mit dem Mantel“ (1912). Karl Rud. Weinberger (geb. 1861) und Rudolf Raimann (geb. 1861) beschränken sich auf die Pflege der Operette. Gustav Lazarus (geb. 1861) schrieb die Opern „Mandanika“ (1899) und „Das Nest der Zaunkönige“. Karl Pottgießer (geb. 1861) schrieb eine Oper „Heimkehr“ (1903), ein Festspiel „Siegfried von Xanten und Kriemhild“ (1892) und ein Musiklustspiel „Aldegrevens Erben“. Ludwig Thuille (1861–1907), das Haupt der Münchner Tonschule, hatte mit seinen Opern nicht den Einfluß, wie mit der Orchester- und Kammermusik und wie mit seiner Lehrtätigkeit; es sind: „Theuerdank“ (1897), „Lobetanz“ (1898, Bierbaum) und „Gugeline“ (1901, Bierbaum). Friedrich E. Koch (geb. 1862) wurde durch Oratorien bekannter als durch seine 3 Opern: „Die Halliger“, „Lea“ und „Die Hügelmühle“ (1918, nach Gjellerup). Friedrich Klose (geb. 1862) nennt seine Oper „Ilsebill“ („Der Fischer und seine Frau“, 1903) eine dramatische Symphonie. Karel Weis (geb. 1862) schrieb außer einer tschechischen Oper („Was ihr wollt“, 1892, deutsch: „Die Zwillinge“) drei deutsche: „Der polnische Jude“ (1901), „Die Dorfmusikanten“ (1904), „Der Sturm auf die Mühle“ (1914), die Operette „Der Revisor“ (1907) und das Vaudeville „Der Extrazug nach Nizza“ (1913). Neben Balletten

und Operetten pflegt Fritz Baselt (geb. 1863) die komische Oper („Albrecht Dürer“, „Leopold von Dessau“) und die Volkoper („Kyffhäuser“). Paul Felix von Weingartner (geb. 1863) begann mit einer „Sakuntala“ (1884), der er die Opern „Malawika“ (1886) und „Genesius“ (1892), eine Trilogie „Orestes“ (nach Aischylos: „Agamemnon“, „Das Totenopfer“, „Die Erinnyen“) im Jahre 1902 folgen ließ; es schließen sich an: „Frühlingsmärchenspiel“ (1908), „Kain und Abel“ (1914), „Dame Kobold“ (komische Oper mit eigenem Text, 1916), „Meister Andrea“ und „Tero-kayn“; außerdem schrieb er eine Musik zu Goethes „Faust“ und bearbeitete Webers „Oberon“ und Mehuls „Joseph“. Den Versuch, die allegorische Oper zu beleben, macht Rudolf von Procházka (geb. 1864) mit dem Tonmärchen „Das Glück“ (1898). Adolf Sandberger (geb. 1864) dichtete und komponierte eine Oper „Ludwig der Springer“, Robert Fuchs (geb. 1847) „Die Königsbraut“ (1889) und „Die Teufels Glocken“ (1892).

Soviel sich bei der zu großen Nähe des Problems erkennen läßt, beginnt mit Richard Strauß (s. S. 1030ff.) ein Künstlergeschlecht von deutlich dem romantischen Ideal abgewandter Prägung; seine ersten Opern liegen an der Jahrhundertwende, und es scheint, als ob das diesmal kein Zufall sein sollte: ein entscheidendes Merkmal der *ars nova* des 20. Jahrhunderts, die Aufgabe der vertikalen Bezogenheiten zugunsten der horizontalen, ist durch ihn vorbereitet worden; die Abwendung vom Wagnerschen Opernstil fällt in die Augen, und so bedarf es an dieser Stelle nur mehr der Nennung der Namen seiner Zeitgenossen und des nicht in seiner Richtung gehenden Nachwuchses.

Nach einigen hübschen Versuchen im Musiklustspiel und im Musikdrama wendet sich Eugen d'Albert (geb. 1864) einem am italienischen *verismo* entzündeten Stil zu, ohne vergessen zu machen, daß es eigentlich das Genrehafte sei, wo er herrscht; seine Opern sind diese: „Der Rubin“ (1893), „Ghismonda“ (1895), „Gernot“ (1897), „Die Abreise“ (1898), „Kain“ (1900), „Der Improvisator“ (1900), „Tiefeland“ (1903), „Flauto solo“ (1905), „Tragaldabas“ („Der geborgte Ehemann“, 1907), „Izyl“ (1909), „Die versenkte Frau“ (1912), „Liebesketten“ (1912), „Die Sklavin von Rhodos“ (1912), „Die toten Augen“ (1916), „Der Stier von Olivera“ (1918), „Revolutionshochzeit“ (1919). R. Bruno Heydrich (geb. 1865) trat mit den Einaktern „Amen“ (1895) und „Zufall“ (1914), mit der Oper: „Frieden“ (1907) und der Volkoper „Das Leiermädchen“ hervor. Johannes Doebber (1866–1920) ist Komponist der Opern: „Dol-zetta“, „Der Schmied von Greta Green“ (1893), „Die Rose von Genzano“ (1895), „Die Grille“ (1897), „Die drei Rosen“ (1902), „Der Zaubrerlehrling“ (1907), des Tanzmärchens „Der verlorene Groschen“ (1904) und der Operette „Die Millionenbraut“ (1913); eine Oper „Die Franzosenzeit“ (nach Reuter) ist noch nicht aufgeführt. Waldemar von Baußnern (geb. 1866) vollendete Cornelius „Gunlöd“ und trat mit eigenen Opern hervor: „Dichter und Welt“ (1897), „Dürer in Venedig“ (1901), „Herbert und Hilde“ (1902), „Der Bundschuh“ (1904). Im Anschluß an das Bayreuther Muster, vornehm und ehrlich, ja ethisch bestimmt, doch irgendwie, vielleicht auch durch unzulängliche Texte gehemmt, schafft Max Schillings (geb. 1868); seine Opern sind: „Ingwelde“ (1894), „Der Pfeifertag“ (1899), „Moloch“ (1906), „Mona Lisa“ (1915); ferner verdanken wir ihm eine Musik zur „Orestie“ des Aischylos und eine zum ersten Teile des Goetheschen „Faust“. Georg Jarno (geb. 1868) wurde durch Opern („Die schwarze Kaschka“ 1895, „Der Richter von Zalamea“, 1899, „Der zerbrochene Krug“, 1903) und durch Operetten („Der Goldfisch“ 1907, „Die Förster-Christel“, 1907, „Das Musikantenmädchen“, 1910, „Die Marinegustel“, 1912, „Das Farmerädchen“ 1913) bekannt.

Der „letzte Romantiker“, wie er sich selbst nennt oder genannt hat, Hans Pfitzner (geb. 1869) ist Richard Straußens naher Zeitgenosse; beide haben sich mit dem Antlitz der gleichen Epoche, des Jahrhundertendes auseinanderzusetzen; beide tun es als Musiker, indem sie von dem großen Ereignis ihrer Tage, von Wagner ausgehen, und als Menschen.

Ein alter, der älteste Zwiespalt der Operngeschichte tut sich in der Zeit von Wagners stärkster Wirkung noch einmal auf: das Gegeneinander der Musizieroper und des Musikdramas, der literaturbestimmten und der musikbestimmten Textformung. Straußens Hinwendung zu Mozart findet ihre gegensätzliche Entsprechung, wenn Pfitzner sich auf den klassischen Geist Glucks beruft („Vom musikalischen Drama“ 1915), auf Gluck, mit dem Mozart wenig äußere und innere Beziehungen hatte.

Die frühwagnersche Form des Erlösungsgedankens (Senta) tritt schon in dem auch sonst (Dietrichs Reisebericht, Mönchschor) an das große Muster angeschlossenen Erstlingswerk

„Der arme Heinrich“ (1895) im Gewande Gluckscher Strenge hervor. Die Legende, das Märchen steht für den Komponisten der Wahrheit näher als die Historie. Derselbe Dichter, dem Pfitzner hier folgte, James Grun, legt ihm in der „Rose vom Liebesgarten“ (1901) einen Text vor, der unter verhängnisvollem Verzicht auf jede Berührung mit irdischen Dingen einer durch keinerlei tiefere Gegensätze unterbrochenen und deshalb farblos werdenden Symbolik fröhnt. Auch hier „erlöst“ ein von Sinnlichkeit zu reiner Liebe sich entwickelndes Weib den ihr vertrauenden, aber an ihrem Zweifel sterbenden Mann; doch scheint es, als hätte diesmal die Legende nicht die Kraft gehabt, den in der überhellen und überdunkeln Lyrik der zaubrischen Umgebung der Handlung, in dem „Milieu“ sich verbeißenden Musiker zu fesseln. Die Spieloper, die aus der Musik zu Ilse von Stachs Weihnachtsmärchen herauswuchs, „Das Christelflein“ (1906), besitzt ein schönes Vorspiel und macht als Versuch, mit kammermusikalischen Mitteln hauszuhalten, das Streben der im Sinne fortschreitender Polyphonie verwandten Melodik nach allzu volksmäßigem Ausdruck wieder wett. Und nach den beiden Märchen noch einmal die mit hohem Vermögen dichterisch vom Musiker selbst gestaltete Legende: „Palestrina“. Unter dem Bilde eines nach Charakter und Schicksal ungeschichtlichen Palestrina sieht der Künstler sich, seine Sendung, sein Sein zwischen zwei Zeiten, das ihr entgegen ist, sein Wissen um die Musik, seinen Glauben an die Kunst. Das behandelte Thema ist das auch theoretisch abgehandelte Hauptproblem des Pfitznischen Lebens: Kunst und Künstler — das höchste der auf dieser Erde möglichen. Eine herb-süße Spätreife gibt den legendarischen Teilen die das Musikdrama auf bisher unbetretenes Gebiet weisende heimliche Kraft einer Intimität, die in seelische Gründe von zartester Beschaffenheit zu leuchten vermag. Dem symphonischen Kräftespiel gelingt eine Vereinigung stoffgegebener Stile, polyphoner und monodischer, zu einem gebundenen Ganzen, das ein späteres Vermögen zum Formhören vielleicht einmal als zwei große, durch ein Allegro (Konzilakt) getrennte Adagios erkennen wird. Wollte man die Fülle des Ganzen in einem Bilde zusammenfassen, so könnte man den Schlußakt als die Synthese der in den beiden andern Akten einzeln vorgelegten Kräfte nennen: der Genius — die Welt. Von diesem Punkte aus ist auch Pfitznische Lehre vom „Einfall“, als einem unerklärbar Gegebenen, zu begreifen, und der erste Akt des „Palestrina“ ist geradezu die Apotheose dieser in der Romantik seit langem vorgebildeten, endlich auf Plato zurückzuführenden Theorie der Genialität. An Schauspielmusiken schuf Pfitzner eine zu Ibsens „Fest auf Solhaug“ und eine zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“.

Der in der zünftigen Wagnernachfolge betriebenen Unterhölung des Mythos setzt mit einer Reihe ehrlicher Gemüter Siegfried Wagner (geb. 1869) seine Verkleinerung zum Märchen entgegen; er ist Schüler von Humperdinck und veröffentlichte die Opern: „Der Bärenhäuter“ (1899), „Herzog Wildfang“ (1901), „Der Kobold“ (1904), „Bruder Lustig“ (1905), „Sternengebot“ (1908), „Banadietrich“ (1910), „Schwarzwildschwanenreich“ (1918), „Sonnenflammen“ (1918), „Der Heidenkönig“ (1915), „Der Friedensengel“ (1915), „An allem ist Hütchen schuld“ (1916).

Oskar Strauß (geb. 1870), von Wolzogens Überbrettel bekannt, schreibt neben Operetten („Rund um die Liebe“, 1914 u. a.) zum Teile parodistischer Tendenz („Die lustigen Nibelungen“) Opern: „Colombine“ (1904), „Das Tal der Liebe“ (1909), „Der tapfere Cassian“ (1909), eine komische Oper „Der schwarze Mann“ und Singspiele: „Die himmelblaue Zeit“ (1914), „Eine Ballnacht“, „Liebeszauber“ (1919). August Reuß (geb. 1871) brachte eine Oper „Herzog Philipps Brautfahrt“ im Jahre 1909 zur Aufführung. Siegmund von Hausegger (geb. 1872) trat 1890 mit einer Oper „Helfrid“ hervor, der 1898 die nach E. T. A. Hoffmann vom Komponisten gedichtete dreiaktige Oper „Zinnober“ folgte. Mit Alexander von Zemlinsky (geb. 1872) vollzieht sich der nicht zu übersehende Übergang in eine andersgeartete Zeit; seine Opernwerke sind: „Sarema“ (1897), „Es war einmal“ (1900), „Kleider machen Leute“ (1910). In der künstlerischen Gesinnung ein wenig gemäßiger ist Walter Courvoisier (geb. 1875), der ein lyrisches Drama „Lanzelot und Elaine“ im Jahre 1917 aufführte.

Literatur

Adler, Guido: Richard Wagner. Vorlesungen, gehalten an der Universität Wien. Leipzig 1904. 2. Aufl. 1922. — Blessinger, Karl: C. M. v. Weber; Lortzing und die komische Oper; Hans Pfitzner. Meister der Oper, herausg. von Karl Blessinger. Augsburg, o. J. (1921). — Bücken, Ernst: Führer und Probleme der neuen Musik. Köln 1924. — Istel, Edgar: Das Buch der Oper. Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner. Berlin, o. J. (1919). — Kroll, Erwin: Hans Pfitzner. München 1924. — Kroyer, Th.: Die zirkumpolare Oper. Zur Wagnergeschichte. Jahrb. d. Musikbibl. Peters für 1919. Leipzig 1920. S. 16. — Kurth, Ernst: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Berlin 1923. — Lorenz, Alfred: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, I 1924, II 1926. — Rietsch, Heinrich: Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1906. — Schnoor, Hans: Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert. Breslau 1926. — Verweyen, Johannes M.: Wagner und Nietzsche. Stuttgart 1926. — Waltershausen, H. W. v.: Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik. München 1920; Richard Wagner. Meister der Oper, herausg. von Karl Blessinger. Augsburg, o. J. (1921). — Werner, Th. W.: Hans von Bülow. In: 75 Jahre Opernhaus Hannover. Hannover 1927. — Westphal, Kurt: Die moderne Musik. Leipzig 1928.

Frankreich

Glucks Kunst und Kunstgesinnung hatte vorzüglich in Paris Nachfolge gefunden: Sacchini, Salieri, Vogel, Méhul, Catel, Lesueur, Cherubini, Spontini schufen, jeder anders geartet zwar, aber doch noch in seinem Sinne. Gegen den Widerstand des Conservatoire, gegen den Widerstand auch des jungen Berlioz, aber unter Billigung der *Académie Royale* dringt mit einem Teil dieser Meister, vorab aber mit Rossini („Le siège de Corinthe“, „Moïse“, „Le comte Ory“) ein neuer, auf das Materielle gerichteter Geist ein. Rossinis letztes und größtes Opernwerk „Guillaume Tell“ schien nach der Wertschätzung, die es erfuhr, einen Ausgangspunkt neuer Entwicklungen bedeuten zu sollen. Wenn auch noch nicht von allen Schlacken befreit, war es doch Zeugnis einer erstaunlichen Kraft, die den berühmten Buffonisten in unerwarteter Beleuchtung zeigt. Der „Tell“ des im Jahre 1823 von London in die Leitung der italienischen Oper zu Paris kommenden italienischen Meisters ist trotz seines Melodienreichtums eine französische Oper, oder er wurde es dadurch, daß das allgemeine nationale Ideal die von ihm gewiesene Richtung annahm. Im Jahre vor seinem Erscheinen (1829) war Aubers „Muet de Portici“, die dauernd Wagners Bewunderung erregte, über die Bühne gegangen. Diese beiden Werke sind Vorläufer eines neuen Stiles, den mit Einbeziehung des von Spontini gepflegten soldatischen Prunks und grober Effekte und mit Beimischung romantisch aussehender Elemente der deutschen Oper Meyerbeer zu völliger Ausbildung bringt.

Gasparo L. P. Spontini (1774—1851) beginnt mit anmutigen, empfindungsvollen, einfach gehaltenen Werken im Stil der neapolitanischen Schule („I puntigli delle donne“, 1796, „Finta filosofa“ vor 1803 u. a.). Nach einigen Übergangswerken („Julie“, 1804, „La petite maison“, 1804) ändert sich aus der Kenntnis der französischen Oper und vornehmlich Glucks sein Stil zum Dramatischen: innerhalb der überlieferten Formen beginnt er, die Gesetze der Deklamation zu beachten, die musikalische Sprache zu bereichern und wird zum Begründer und (nach Wagner) reinsten Vertreter der großen Oper („La vestale“, 1807, mit dem großen Opernpreise bedacht, „Fernand Cortez“, 1809, Gelegenheitsopern zur Feier der Restauration: „Pélage ou le roi et la paix“, 1814, „Les dieux rivaux“ mit Persuis, Berton und Kreutzer 1816, einige neue Nummern zu Salieris „Les Danaïdes“, 1817 und „Olympie“, 1819). Mit der „Olympie“ führt sich der französisierte Italiener 1820 in Berlin ein, dessen Opernleben er von entscheidender Stelle aus durch 20 Jahre beeinflußt; den Text hatte E. Th. A. Hoffmann in das Deutsche übertragen. Die Pariser Erfolge vermochten die Berliner Arbeiten nicht zu überbieten. Es

sind: das Festspiel „Lalla Rookh“ (1821), das zur Oper „Nurmahal oder das Rosenfest zu Kaschmir“ umgewandelt wurde, und nach einer durch eine italienische Reise bedingten Pause: „Alcidor“ (1825) und „Agnes von Hohenstaufen“ (1829). Die stete Bereitschaft der an das Drama angeschlossenen Musik Spontinis zur Aufnahme von Bewegung, Feuer, Leidenschaft, aber auch lyrischer Empfindungen, die Verbindung der Szenen durch Erinnerungsmotive, die harmonische und instrumentale Neuheit des Klanges läßt das ihr noch anhaftende verschnörkelte Wesen vergessen.

Giacomo Meyerbeer (Jakob Liebmann Beer) war am 5. September 1791 in Berlin als Sohn eines Bankiers geboren; bestimmend auf seine musikalische Entwicklung war der verschrieene Abt Vogler in Darmstadt, wo er seit 1810 Mitschüler Webers und Gänsbachers war; allerdings wurde dessen strengere Richtung schon bald (1812) durch Anregungen, die er auf Salieris Rat in Italien holte, abgelöst. Während einer die Jahre 1824–1830 umfassenden Pause im Schaffen siedelt Meyerbeer (1826) von Berlin nach Paris über, wo er ein französischer Komponist wird, wie er in Italien ein italienischer geworden war. Friedrich Wilhelm IV. ernennt ihn 1842 — in dem Jahre, da Wagner nach Dresden kommt — zum Generalmusikdirektor; er starb am 2. Mai 1864 auf einer Reise in Paris.

Mit Meyerbeer beginnt die goldene Zeit der großen Oper und der Kassenerfolge. Als Zeitdokument betrachtet ist die große Oper ein Merkmal der Restauration in Frankreich und als Äußerung einer Persönlichkeit ein Beweis für die erstaunlichste Fähigkeit zur Ausnutzung der Zeitumstände; der Intellekt für das Bedürfnis der Menge, schon in Rossini vorhanden und sein Werk färbend, kommt in Meyerbeer zu reinstem Ausdruck. Dazu tritt allerdings ein bedeutendes, in Schule und Leben gebildetes musikalisches Talent, das alle Formen mit spielender Sicherheit ergreift und sich zueignet. Die Anfänge gehen vom deutschen Singspiel aus: noch in Darmstadt (1811) entsteht „Der Admiral, oder der gewonnene Prozeß“ (nicht aufgeführt); in München kommt Ende 1812 „Jephthas Gelübde“, in Stuttgart schon Anfang 1813 das Lustspiel mit Gesang: „Wirt und Gast, oder Aus Scherz Ernst“, zuerst „Alimelek“ genannt, heraus, das indes weder hier noch in Wien Erfolg brachte. Bei einem ersten kurzen Aufenthalt in Paris schreibt Meyerbeer zwei nicht zur Aufführung gekommene Opern: „Le Bachelier de Salamanque“ und „L'Etudiant de Strassbourg“. Enttäuscht wendet er sich (1816) nach Italien, wo Rossinis Stern im Aufgehen war („Tancred“, 1813). Im Neuen Theater zu Padua erscheint 1817 als erstes italienisches Werk das Intrigenstück „Romilda e Costanza“ nach Gaetano Rossi, 2 Jahre später die Komposition von Metastasio's alter „Semiramide riconosciuta“ und das melodrama eroico „Emma di Resburgo“ (als „Emma von Roxburgh“ mehrfach, auch in Berlin aufgeführt). Den Abschluß der italienischen Zeit und ihres Stiles, der Mayrsche und Rossinische Elemente mischt, aber dramatisch ganz selbständig ist, bilden zwei Werke des Dichters Felice Romani: „Margherita d'Angiù“ (1820 in der Mailänder Scala) und „L'Esule di Granata“ (ebendort 1822), sowie Rossis Kreuzritteroper „Il Crociato in Egitto“ (1824 Gran Teatro di Fenice in Venedig, dann in rascher Verbreitung in München, Paris und London; eine Anfrage von Berlin bescheidet der Komponist ablehnend). Mit diesem Werk hatte Meyerbeer das Niveau der italienischen Oper überboten. Er sucht nun, da er sich innerlich der deutschen Romantik entfremdet hat, den Anschluß an die schon einmal umworbene französische Kunst, ohne, als Zeitgenosse, das zu sehen, was uns Rückschauenden zu erkennen möglich ist: ihren Zustand des Absinkens. Noch einmal vollzieht sich in Meyerbeer die Ver-

schmelzung des das Gesangliche auf Kosten der dramatischen Idee in den Vordergrund stellenden italienischen Stiles (doch ohne die „außergesetzliche“ südliche Melodik) mit dem in alten Ballettüberlieferungen verwurzelten pomphaften Aufwand an Massenszenen und Chören der französischen Oper. Nicht zu verkennen ist aber, daß Meyerbeer auch der wirklichen dramatischen Erhebung fähig war, allerdings nicht innerhalb der freien rezitativen Formen, wo wir sie mit Wagner suchen, sondern in den geschlossenen. Doch überwiegt die aus der Restaurationszeit nachwirkende Lust an der Äußerlichkeit. In A. E. Scribe findet er einen Librettisten, der die in einem elementaren Sinne wirksamen Bücher schreibt, die der Komponist nun braucht: Bücher, die sich mit dem im Rokoko und in der Revolution untergrabenen Ethos, das auf den Höhepunkten der Oper bisher immer gefordert worden war, nicht beschweren. Mit den vier noch heute gelegentlich im Spielplan erscheinenden, mit Meyerbeers Namen unlöslich verknüpften Pariser Werken hört die Musik völlig auf, Bestandteil des Dramas zu sein: sie wird rein dekorativ, allerdings — und das wird für seine Nachfolge beträchtlich — unter zielbewußter Ausbildung eines großen Apparats und seiner Ausnutzung. Diese Werke sind der mit pseudoromantischen Elementen durchsetzte „Robert-le-Diable“ vom Jahre 1831, „Les Huguenots“ vom Jahre 1836, deren übermäßig großer Erfolg die Berufung nach Berlin veranlaßte, „Le Prophète“ von 1848 (erste Aufführung in Paris 1849) und „L'Africaine“, schon 1838 in Angriff genommen, 1842 vollendet, dann umgearbeitet (1860) und unter dem Titel „Vasco de Gama“ nach des Komponisten Tode (in Paris April, in Berlin November 1865) aufgeführt. Eine Oper „Judith“ (Text ebenfalls von Scribe) blieb unvollendet. Für Berlin schrieb er die mit Jenny Lind als Vielka 1845 aufgeführte Oper „Das Feldlager in Schlesien“, aus der 6 Nummern in das 1854 an der Opéra comique erscheinende Werk „L'Etoile du Nord“ übergingen. Die komische Oper „Dinorah“ (als „Le Pardon de Ploërmel“ Paris und London 1859) zeigt ein merkliches Nachlassen der musikalischen Kräfte, ist aber ein Werk, das menschlich interessiert. Im Jahre 1840 schrieb er eine Musik zu seines Bruders Michael Trauerspiel „Struensee“. — Neben heftigster Anfeindung (durch Schumann und Wagner vorab) hat Meyerbeer einen mit tüchtigem ästhetischen Verstehen und leidenschaftlichem Vortrag ausgerüsteten Lobredner in Wolfg. Rob. Griepenkerl gefunden (vgl. Zeitschr. f. Musikwissenschaft II [1920], S. 361), der in seinen Werken den Ton „dieses eisernen Jahrhunderts“ erkennt. Ob die Umschreibung von Elsas Charakter durch die hohen Holzbläser in Wagners „Lohengrin“ geradezu auf das Beispiel der Alice in „Robert“ zurückgehe, wird ebenso schwer zu erweisen sein, wie andererseits die Abhängigkeit der musikalischen Ausdeutung des bösen Prinzips in Bertram von Webers Caspar: die Ausprägung solcher Gegensätze verlangt von sich aus die Anwendung derartiger Mittel, sofern nicht, wie im 3. Akt der „Hugenotten“ zur Kontrastierung zweier Themen, als dem ursprünglich musikalischen Verfahren, gegriffen wird. (Hier wäre auf Gounods „Roméo“, auf Bizets „Carmen“ zu verweisen.)

Das Jahr der „Hugenotten“ (1836) zeigte so recht Meyerbeers einzigartige Stellung: Weber war tot, Cherubini alt, Spontini und Rossini schrieben nicht mehr, Wagner, Verdi und Gounod waren noch unbekannt, Marschners Ruhm drang nicht über die deutsche Grenze, Berlioz, in der „Gazette musicale“ theoretisierend, war mit Opern noch nicht hervorgetreten, Auber und Donizetti kamen als Nebenbuhler noch nicht in Betracht. Allerdings wuchs in einem Halbdeutschen — sein Vater war aus Fürth gebürtig — ein Rivale heran. Jacques Fromental Halévy (geb. am 27. Mai 1799 in Paris, gestorben am 17. März 1862 zu Nizza) war, ähnlich wie

Meyerbeer, aus gediegener Schule (Cherubini) hervorgehend, Kosmopolit geworden, ehe er mit dramatischen Werken hervortrat, von denen die gut gearbeitete und stellenweise auch stark inspirierte große Oper „La Juive“ (1835) sich bis heute gehalten hat; das Buch von Scribe gibt Gelegenheit zur Entfaltung von Pomp, Rührung, dramatischen Gesten und Pathos und kommt der bedeutenden Eigenart des Komponisten, der übrigens kurze Zeit nach diesem Erfolg ein gänzlich anders geartetes Werk, die elegante komische Oper „L'Eclair“ herausbrachte, weit entgegen. Außer einigen frühen, nicht zur Aufführung gelangten Versuchen: „Les Bohémiennes“, „Pygmalion“, „Les deux Pavillons“ wurden folgende Werke von ihm bekannt: „L'Artisan“, ein komischer Einakter (1827, Théâtre Feydeau), „Le Roi et le Batelier“ (1828), „Clari“ (1829, Théâtre italien), „Le dilettante d'Avignon“ (1829, Opéra comique), „Attendre et courir“ (1830), das Ballett „Manon Lescaut“ (Grand Opera); „Yelva“ blieb wegen Bankrotts der Komischen Oper unvollendet liegen; es folgen: „La langue musicale“ (1831), die Ballettoper „La tentation“ (1832), „Les souvenirs de Lafleur“ (1834) und die Ausarbeitung von Hérolds hinterlassener komischer Oper „Ludovic“ (1834); nach dem Jahre 1835, das die „Jüdin“ und den „Blitz“ gebracht hatte, gerät sein Opernschaffen in den Schatten Meyerbeers; mit Ausnahme der „Reine de Chypre“ (1841) hatte kein Werk den der „Jüdin“ beschiedenen Erfolg, weder die Stücke für die Große Oper („Guido et Ginevra“, 1838, „Le shériff“, 1839, „Le drapier“, 1840, „Charles VI.“, 1843, „Le lazzarone“, 1844, „Le juif errant“, 1852, „La magicienne“, 1857) noch die für die Komische Oper („Les treize“, 1839, „Le guitaréro“, 1841, „Les mousquetaires de la Reine“, 1846, „Le val d'Andorre“, 1848, „La fée aux roses“, 1849, „La dame de pique“, 1850, „Le Nabob“, 1853, „Valentine d'Aubigny“, 1856), noch auch die für andere Gelegenheit geschriebenen Werke („Les premiers pas“, 1847 mit Adam, Auber und Carafa, „La tempestà“, 1850 für London, „Jaguarita“, 1855, „L'inconsolable“, 1850 unter dem Namen Alberti); im Nachlaß fanden sich zwei unvollendete große Opern: „Vanina d'Ornano“, von Bizet beendet, und „Noé“ oder „Le déluge“.

Weder Donizettis 1841 in der Großen Oper gegebene „La Favorite“, noch Verdis „Jerusalem“ (1847, eine Bearbeitung von „I Lombardi“) oder „Les Vêpres Siciliennes“ (1856) vermögen Meyerbeers herrschende Stellung innerhalb der ernsten Oper während der 30 Jahre von 1831—1861 zu erschüttern.

Die *Opéra comique*, deren in Verbindung mit Halévys Namen Erwähnung geschah, ist in der älteren Zeit nicht mehr, als eine „comédie à ariettes“. Allmählich erweitert sie ihren durch Rousseau festgelegten Rahmen und nähert sich dem Stil der großen Oper, von der sie nur das Vorhandensein des gesprochenen Dialogs noch unterscheidet. Die „Manon“ des Massenet verkürzt ihn auf das zulässige Maß und begleitet ihn orchestral nach Art eines Melodrams. Bizets „Carmen“ bekam die Rezitative erst in Italien. Bruneau bereitet mit „Le Rêve“ den Weg für Charpentiers „Louise“. In Saint-Saëns findet die Dialogoper einen Lobredner.

Niccolò Isouard (1775—1818) kam 1799 nach Paris, wo er mit der Oper „Michel Ange“ (1802), mit „Cendrillon“ und „Le billet de loterie“ (beide 1810) große Erfolge hatte; als seine besten Werke gelten: „Jeannot et Colin“ und „Coureurs d'aventures“ oder „Joconde“. Obwohl zwischen ihm und Grétry die Revolution liegt, ist eine Weiterbildung der Grétryschen Grundlinien nicht zu verkennen. Übrigens hatte Isouard sowohl im Anfange wie auf der Höhe seiner Entwicklung unter dem stärkeren Boieldieu zu leiden gehabt.

François Adrien Boieldieu war 1775 in Rouen geboren, kam 1795 nach Paris; hier blieb er mit Ausnahme der Jahre 1803–1810, die er in Petersburg verbrachte, bis zu seinem 1834 eintretenden Tode.

Nachdem der Achtzehnjährige eine von seinem Vater gedichtete Oper „La fille coupable“ in Rouen aufgeführt hatte, trat er 1795 mit einem zweiten Werke: „Rosalie et Myrza“ hervor, dessen Erfolg ihn ermutigte, in Paris sein Glück zu versuchen. Hier bringt die Opéra comique 1796 den Einakter „Les deux lettres“, 1797 „La famille suisse“ und, nach einigen weniger gelungenen Werken, mit großem Erfolg 1798 „Zoraïme et Zulnare“ heraus; auch „Le Calife de Bagdad“ (1800) erwies sich als glücklicher Wurf. Von den in Petersburg geschriebenen Opern und Vaudevilles hat sich nichts dauernd zu halten vermocht; dagegen feierte der leicht arbeitende Meister mit dem ersten Werk nach seinem Petersburger Ausflug einen Triumph: mit „Jean de Paris“ (1812), der nur noch durch den Erfolg von „Le petit chaperon rouge“ (1818) und von „La Dame blanche“ (1825, die vom Komponisten skizzierte Ouvertüre wurde von Ad. Adam ausgearbeitet) überboten wurde; die zahlreichen anderen Arbeiten treten gegen diese drei Stücke erheblich zurück. Das nationalistische Element der politischen Verkleidungskomödie verhinderte Schumann nicht, „Johann von Paris“ neben Rossinis „Barbier“ und neben Mozarts „Figaro“ zu stellen. Die „Weiße Dame“, musikalisch dem 13 Jahre früher liegenden „Johann“ ebenbürtig, verlangt eine Leichtigkeit in der Auslegung, die unseren Lustspielaufführungen neue Anregungen geben könnten, die ihre Verwurzelung im Schauspiel vergessen machen würden; die Durchsichtigkeit des musikalischen Stils ist ein Ergebnis natürlicher, durch kein tieferes Wissen abgelenkter Begabung für graziöse Melodik, einfache, doch sinnvolle Harmonik, und eines feinen Ohrs für reizende Instrumentalwirkungen. Seine Ouvertüre ist noch in der Sonatenform gehalten; aber unter seinen Nachfolgern zerfällt sie mehr und mehr, und reiht schließlich nur die ausgeprägtesten Stücke der Oper potpourriartig und ohne inneren Sinn aneinander. Der hier sich zeigende Auflösungsprozeß ergreift auch die ganze Gattung, und Auber bedeutet nicht ihren qualitativen, sondern nur den quantitativen Höhepunkt.

Daniel François Esprit Auber war 1782 zu Caen in der Normandie geboren, wurde nach einigen selbständigen Versuchen Schüler Cherubinis, warf Jahr für Jahr ein Werk auf den Markt und starb 1871 während des Kommuneaufstandes in Paris.

Auber, dessen Texte meist von dem ihm befreundeten Scribe stammen, tritt zuerst (1811) mit der Oper „Julie“, im nächsten Jahre mit „Jean de Couvin“ hervor; in Cherubinis Schule entwickelte sich sein Talent schnell, und er fand nach einigen weiteren Versuchen („Le séjour militaire“, 1813, „Le testament“ oder „Les billets doux“, 1819) mit „La bergère châtelaine“, 1820 den Beifall der Kritik. Über „Emma“ („La promesse imprudente“, 1821), über „Leicester“ (1822), „La neige“ („Le nouvel Eginhard“, 1823, an Rossini angelehnt), über „Vendôme en Espagne“ (1823, mit Hérold), „Les trois genres“ (1824, mit Boieldieu), „Le concert à la cour“ (1824), „Léocadie“ (1824) führt der Weg zu „Le maçon“ (1825), einem Werk, in dem sich die Vorzüge des Komponisten gesammelt zeigen: die Leichtigkeit der Melodiegebung, ihr immer fesselnder Verlauf; formell setzte noch Auber Grétrysche Überlieferung fort, aber es ist alles, namentlich in Ensemble- und Finalsätzen, reicher geworden; neben der Pflege nationaler Elemente: des Couplet, der Chanson und der Contredanse ist ein innerer Einfluß italienischer, speziell Rossinischer Gesinnung zu bemerken. Nach zwei geringeren

Werken („Le timide“ und „Fiorella“, beide 1826) folgt die erste große Oper, die mit Rossinis im Jahre darauf erscheinendem „Tell“ den Weg für Meyerbeer frei machte, 1828 „La muette de Portici“, eine Überraschung hinsichtlich der Anlage und des mitreißenden Schwungs der musikalischen Sprache. Nach einem in das Bürgerliche zurückkehrenden Seitenstück zu „Maurer und Schlosser“, nach „La fiancée“ (1829) erscheint das volkstümlichste Werk des Meisters, der elegante „Fra Diavolo“ im Jahre 1830. Auch der Erfolg der stummen Hauptperson soll an dem Stoff des Gottes und der Bajadere noch einmal beschworen werden, aber die bisherigen Höhepunkte erweisen sich selbst dem relativ besten Werk „Carlo Broschi“ („Des Teufels Anteil“, 1843) unzugänglich.

Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791—1833), Enkelschüler Ph. E. Bachs, von Boieldieu schon früh zur Mitarbeit an einer Oper herangezogen, ist nach anfänglichen Erfolgen („La gioventù di Enrico Quinto“, 1815 und „Les rosières“, 1816) an seinen Textdichtern gescheitert, bis er in der komischen Oper „Marie“ (1826) die Vorstufe zu seinen beiden großen Wirkungen betrat, nachdem er sich vom Einflusse Rossinis befreit hatte. Den Deutschen erscheint „Zampa“ (1831), den Franzosen die im Jahre 1832 zuerst gegebene komische Oper „Le pré aux clercs“ („Die Schreiberwiese“) als das vorzüglichste unter seinen annähernd 30 Bühnenwerken, die trotz guter technischer Arbeit einer in trefflichen Überlieferungen aufgewachsenen Begabung den Verfall der Gattung nicht aufzuhalten vermögen.

Adolphe Charles Adam (1803—1856) verflacht den von Auber eingeleiteten Salonstil völlig in das Banale: viele seiner „Komischen Opern“ wären besser der Operette zuzuzählen. Mag er auch durch Boieldieu, seinen Lehrer, der „Opéra comique“, der er auf kurze Zeit (1846 bis 1848) ein eigenes Unternehmen entgegensetzte, angehören, ihrem Geist hatte er sich doch stark entfremdet; die Neubearbeitung von Grétrys „Richard cœur de lion“ (1841) mit ihrer Neigung zu brutalen, aus der großen Oper abgeleiteten Instrumentaleffekten beweist es. Als 13. Bühnenwerk unter unzähligen gelingt ihm 1836 der Schlager (so darf man es bewerten) „Le postillon de Lonjumeau“; ein Jahr zuvor hatte die „Opéra comique“ noch eine prächtige Probe ihres eigentlichen Stils in Halévy's „L'éclair“ gesehen.

Für die „Opéra comique“ hatte Donizetti 1840 „La fille du régiment“ geschrieben, ohne zunächst einen der späteren Verbreitung des gefälligen, aber seichten Werks entsprechenden Erfolg zu erzielen. Ähnlich wie bei dem 1843 im „Théâtre italien“ herausgekommenen „Don Pasquale“ hängt auch hier von der Auslegung der Titelrolle alles ab: Jenny Linds künstlerische Persönlichkeit wurde Nothelfer und Muster.

Mit dem Jahre 1848 hatten sich die Bedingungen für die Produktion auf dem Gebiete der komischen Oper gründlich geändert: zwar bleibt das Institut bestehen, aber der Gegensatz zwischen der komischen und der großen Oper verwischt sich: etwas Neues ist im Werden. Die alte Richtung verflacht, und der Halévy'schüler Louis (Aimé) Maillart (1817—1871) setzt in seinem „Les dragons de Villars“ (1856, als „Das Glöckchen des Eremiten“ in Deutschland bekannt) nur die Linie Auber-Adam fort. Ähnlich geartet war Victor (eigentlich Felix Marie) Massé (1822—1884); seine „Galathée“ (1852), „Noces de Jeannette“ (1853) halten sich mit andern Stücken in dem für die „Opéra comique“ typischen Stil, den er in andern Werken, wie „Paul et Virginie“ (1876) und „Une nuit de Cléopâtre“ (Nachlaß) zu überwinden strebt. Die Namen Antoine Louis Clapisson (1808—1866), Hippolyte Monpou (1804 bis 1841), Albert Grisar (1808—1869) und François E. J. Bazin (1816—1878) seien hier wenig-

stens erwähnt. Mit seinem „L'étoile du Nord“ (1854) und mit seiner „Dinorah“ (1859) hatte Meyerbeer den Weg aus dem Einerlei gezeigt; Gounods 1859 im Théâtre lyrique aufgeführte „Marguerite“ („Faust“) bringt starke stoffliche Anregungen aus Deutschland, zeigt aber auch im Musikalischen aussichtsreiche Perspektiven, die dem Blick das Gebiet des Lyrischen freigeben.

Das Lyrische mit stärkerem Einschlag von Rührseligkeit kommt einem zweiten deutschen Stoffkreise zu, als Charles Louis Ambroise Thomas (1811—1896) im Jahre 1866 seine „Mignon“ an der Opéra comique herausbringt, nachdem er das Institut seit 1837 mit 13 Werken, darunter dem seine Stellung festigenden „Le caïd“ (1849), einem amüsanten italienisierenden Pasticcio, bedacht hatte; mit melodramatischen Behandlungen — und sie sind das Einfalls-tor romantischer Elemente — macht Thomas den Versuch, in Mignons weltschmerzliche Seele einzudringen; Meister tritt zugunsten Philines, die schon in der Ouvertüre durch den Polonäsenrhythmus charakterisiert wird, stark zurück. Der Wechsel des Ideals, der sich mit aller Deutlichkeit in Gounod und Thomas offenbart, bedingt auch einen (sich allmählich durchsetzenden) Wechsel der Formen: eines der Hauptmerkmale der „Opéra comique“ wird verdrängt: der gesprochene Dialog. Saint-Saëns behält ihn aus theoretischen Überlegungen in seiner 1893 erschienenen „Phryné“ bei. Auch André Ch. P. Messager (geb. 1853), dessen erste Werke auf kleineren Bühnen erschienen waren, greift in „La Basoche“ (1890) auf das alte Mittel zurück.

Wie sehr die Entwicklung in die Breite gegangen war, ist an der Gründung unzähliger Theater zu erkennen, die einseitig die Buffoelemente der „Opéra comique“ und ihre choreographischen Bestandteile pflegen. Der Esprit war in ein anderes Gebiet übergetreten: in das der Operette.

Der stofflichen Einwirkung Goethes war eine seelische vorausgegangen, deren Stärke einen kühnen, leidenschaftlich nach Deutschland, auch auf die deutsche Musik gerichteten Geist im Sinne des „Sturms und Drangs“ traf und zur Auflehnung wider die gerade in Frankreich unerschütterlich erscheinende formale Tradition aufrief. Diesem starken außernationalen tritt in Hector Berlioz (1803—1869) ein ebenso starker nationaler Einfluß gegenüber, der das Formenideal durch das Klangideal ersetzt: es ist die Fähigkeit des Franzosen, die Dinge zunächst durch das Auge aufzunehmen, die das die französische Kunst von je auszeichnende Deskriptive, eine Art von visueller Musik, hervorruft. Der Wunsch, die Mannigfaltigkeit der Welt in der Musik widerzuspiegeln, führte zu einer bedeutenden Steigerung der Ausdrucksmittel, die unter Berlioz' Händen gern der Schilderung abseitiger Seelenzustände dienen. Völlige Freiheit im Gebrauch dieser romantischen Elemente besitzt ja nur der Instrumentalkomponist, und der Mangel an Deckung zwischen dem Gekonnten und dem Gewollten ist es, was seinen Opern verhängnisvoll wurde. Es sind „Benvenuto Cellini“ (1838), „Beatrice und Benedikt“ (Baden-Baden 1862 französisch, Weimar 1863 deutsch) und „Die Trojaner“ (I. „Die Einnahme von Troja“, Karlsruhe 1890; II. „Die Trojaner in Karthago“, Paris, Théâtre lyrique 1863). Beachtenswert ist auch hier die Rolle der absoluten Musik: im Sinne komischer Wirkung die Auftritte der Musikanten in dem Lustspiel; im Sinne der Verlegung des Gewichts von der Bühne in das Orchester der zweite Aufzug der „Trojaner in Karthago“, der, szenisch ein Gartenfest, ganz durch eine „Symphonie descriptive avec chœurs“ ausgefüllt wird. Das Beste auch der Cellinipartitur ist ein Stück schildernder Musik: das römische

Maskenfest am Schluß des 2. Aktes. Von einer in den „Trojanern in Karthago“ angestrebten Einfachheit Gluckscher Art läßt sich der Komponist im zweiten Teil auf die Bahn Bellinis und der großen Oper abdrängen. — Eine in ähnlichem, vielleicht auch tieferem Sinne romantisch zu nennende Erscheinung war Félicien César David (1810—1876), der als neuen Bestandteil die auf seiner Flucht in den Orient erworbene Färbung des Exotischen mitbringt. Seine Opern sind: „La perle du Brésil“ (Théâtre lyrique 1857), „Herculanum“ (Grand opéra 1859), „Lalla-Roukh“ (1861), „Le saphir“ (1865); „La captive“ wurde vom Komponisten zurückgezogen.

Daß Gounod in Paris mit militärischen Ehren zu Grabe getragen wurde, muß wunderlich berühren; Gebet und leiser Gesang von Jungfrauen sollte seine Gruft umschweben, denn niemand hat für sie gesungen, wenn nicht er.

Charles François Gounod war am 17. Juni 1818 zu Paris geboren, studierte unter Halévy, Paër und Lesueur; als Rompreisträger befaßte er sich in Italien mit der kirchlichen Kunst der *a-cappella*-Zeit; auch lernte er hier deutsche Musik kennen. Auf der Rückreise nach Paris hielt er sich in Wien, Leipzig (bei Mendelssohn) und in Berlin auf. Durch seine Verheiratung (1853) der kümmerlichen Verhältnisse eines Organisten am Seminar der Missions étrangères enthoben, begibt sich Gounod während des Deutsch-Französischen Krieges nach England, kehrt aber 1874 nach Paris zurück; in St. Cloud stirbt er am 18. Oktober 1893.

Die eigentümliche Mischung von kirchlich-mystischer Schwärmerei und weltmännisch-liebenswürdiger Haltung, die dem Menschen nachgesagt wird, macht auch das Wesen des Musikers Gounod aus, wenn man dem ersten Bestandteil jeden Schimmer von tragischer Vertiefung nimmt. Wenn es wahr ist, daß er der Dichtung des „Faust“ von Jugend auf ein warmes Interesse entgegengebracht, also doch durch mindestens 20 Jahre sich mit ihr befaßt habe, so muß man darüber erstaunen, daß er die Ungeeignetheit seiner musikalischen Sprache diesem Werk gegenüber nicht erkannt, mindestens aber die Dichter (Barbier und Carrée), mit denen er seit 1855 in Verbindung stand, nicht über eine kindliche Liebesgeschichte hinausgedrängt hat. Allerdings ist die Hingabe des Musikers an den Stoff, wie er ihn nun einmal bekam, überall zu spüren. Die formelle Vollendung, in der Kirchliches, Sentimentalisches und Volksmäßiges dargeboten wird, die Wärme der freiströmenden musikalischen, sonderlich im Lyrischen die rechten Töne findenden Sprache kommt dem deutschen Gefühl weit entgegen, und so ist es erklärlich, daß sich der Erfolg des zuerst (1859) im Théâtre lyrique gegebenen Stückes durch die Aufführung in Darmstadt (1861) feststellte; von der Großen Oper aus verbreitete sich das Stück seit 1869 durch die Welt. In der von den Franzosen hochgeschätzten Oper von 1867, „Roméo et Juliette“ (Théâtre lyrique), fand der Komponist einen seiner Eigenart entsprechenden Stoff: mit reichlicherer Verwendung von Vorhaltsdissonanzen nähert er sich dem Wagnerschen Stile; auch rückt der musikalische Schwerpunkt von der Bühne in das Orchester. Die Titel seiner übrigen Bühnenwerke sind: „Sappho“ (1851, überarbeitet 1884), „La nonne sanglante“ (1854), „Le médecin malgré lui“ (1858 Opéra comique, 1910 in der Komischen Oper in Berlin), „Philémon et Baucis“ (1860 Grand opéra), „La reine de Saba“ (1862 Grand opéra, in London als „Irene“), „Mireille“ (1864 Théâtre lyrique, 1908 wieder aufgenommen), „La colombe“ (Opéra comique 1866, vorher in Baden-Baden, in London als „Pet dove“), „Cinq-Mars“ (1877 Opéra comique), „Polyeucte“ (1878 Grand opéra), „Le tribut de Zamora“ (1881); außerdem schrieb Gounod Chöre (altertümelnden Stiles) zu Ponsards „Ulysse“ und Bühnenmusiken zu Legouvé's „Les deux reines“ und zu Barbiers „Jeanne

d'Arc". Aus einer unvollendeten Oper „Ivan le terrible“ sind Kosakenchöre in den „Faust“ übergegangen. In dem Jahre, da Gounod mit „Sappho“ als keineswegs revolutionierender Dramatiker zuerst hervortrat, hatte Verdi mit dem „Rigoletto“ eine höhere Anschauung des Dramatischen in Italien aufgestellt, ein Jahr zuvor wurde Wagners „Lohengrin“ in Weimar gegeben: neue Ideen waren also vorhanden. Erst mit dem „Faust“ spricht Gounod in einer seinen Landsleuten neuen Sprache, in ihrer feinnervigen Art weit von der gewandten, aber platten Ausdrucksweise Aubers und Adams entfernt.

20 Jahre nach seinem ersten Aufenthalt in Paris kam Richard Wagner wieder dorthin, um (Februar 1860) im Théâtre des Italiens Proben seines Schaffens zu geben. Das Programm der konzertmäßigen Aufführung enthielt das Vorspiel zum „Fliegenden Holländer“, Teile aus „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, sowie das Tristanvorspiel. Ganz wie in seiner Heimat hatte Wagner auch hier Berge von Mißverständnissen zu überwinden: Berlioz, indem er das Lohengrinvorspiel in den Himmel erhebt, weiß mit dem zum „Tristan“ (es vertritt allerdings eine stilistisch entgegengesetzte Welt) nichts anzufangen. Im nächsten Jahre kam die denkwürdige Aufführung des „Tannhäuser“ in der Grand opéra; wenn Wagner trotz des schweren Mißerfolgs dem Pariser Publikum „ein wirklich großherziges Gerechtigkeitsgefühl“ nachrühmt, so denkt er wohl des Kreises hochgesinnter Männer und Frauen, der ihn verstand, aber doch auch der vorhandenen, aber namenlosen Menge, in deren Herzen er die dunkel gefühlte Begier nach einem neuen Kunstideal entfacht hatte: die Verzögerung der Wagnerbewegung hatte ihre innere Kraft und Spannung zweifellos erhöht. Zwar hatte Padeloup sich verrechnet, als er 1869 im Théâtre lyrique im Vertrauen auf seine Eigenschaft als große Oper den „Rienzi“ herausbrachte; aber mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung“, die er am Schluß eines Konzerts, also vor freiwilligen Hörern, wiederholte, konnte der Dirigent in den durch den Krieg natürlich verfestigten Widerstand Bresche schlagen; Lamoureux und Colonne folgten ihm. Nicht zufrieden mit der Aufführung von Teilen Wagnerscher Musikdramen, versucht Lamoureux, den „Lohengrin“ auf die Bühne des Edentheaters zu bringen; was den „Gaulois“ zu einer Rundfrage bei den angesehensten französischen Komponisten veranlaßt, in deren Antworten bei allen Vorbehalten vornehmlich patriotischer Art die Verwunderung darüber widerklingt, daß Paris als einzige europäische Hauptstadt das Werk des Deutschen nicht kenne. Der Erfolg der Aufführung, der zum guten Teil auch auf dem Stofflichen beruhte, machte die Bahn frei für „Die Walküre“, „Die Meistersinger“, „Tannhäuser“, „Siegfried“. Der „Fliegende Holländer“ erscheint in der Grand opéra. Kurz vor seinem Tode (1899) leitet Lamoureux „Tristan und Isolde“.

Die Verschmelzung der Opéra comique mit der von ihrem Kothurn herabsteigenden Grand opéra hatte zum Drama lyrique geführt; ein anderer Absenker zeitigte die Operette. Zwar hat Offenbach seine Singspiele mit diesem Namen, der in der französischen (Favart, Sedaine, Marmontel), auch in der deutschen (Weiß, Meißner, Engel — auch Mozarts „Zaide“ ist eine Operette) Literatur eine kleine Oper meint, nicht belegt; er wählte vielmehr für die seine musikgeschichtliche Stellung kennzeichnenden Werke die Bezeichnung Opéra bouffe. Vorausgegangen war ihm mit sarkastischen, burlesken und frivolen Diminutivopern Florimond Ronger, genannt Hervé (1825—1892), von denen A. Pougin den treffenden Ausdruck „musiquette“ gebraucht. Jacques Offenbach (1819—1880) war, als er 1855 in der Salle Lacaze die „Bouffes parisiens“ eröffnete, in ähnlicher Lage wie die ersten deutschen Singspielkom-

ponisten: wie diese für singende Schauspieler schreiben mußten, so war er durch polizeiliche Vorschriften an ein Personal von 3—4 Personen gebunden; mit ihnen führte er in seinem kleinen Theater und später im Théâtre Comte jene melodiosen Einakter auf, die als Ausläufer der Opéra comique noch einmal ihre Grazie, ihren Witz und melodische und rhythmische Pikanterie zusammenfaßten. Wenn er der einaktigen Form auch treu bleibt, so verdankt er seinen Weltruf doch den größeren Werken, deren satirische und galgenhumoristische Tendenz den Parisern des auf Pulverfäßer gegründeten zweiten Kaiserreichs so amüsant erschien: „Orphée aux Enfers“ (1858), „La belle Hélène“ (1864), „Barbe-Bleue“ (1866), „La vie parisienne“ (1866), „La Grand-duchesse de Gérolstein“ (1867), „Madame Favart“ (1879). Nach kritikloser Selbstverschwendung findet das eigenartige Talent noch einmal zu sich: an der Schwelle der Opéra lyrique steht sein Schwanengesang „Les contes d'Hoffmann“ (nach seinem Tode in Paris 1881 aufgeführt), ein Werk, aus dem Theater und für das Theater geboren, von einer nicht leicht zu überschätzenden Lebhaftigkeit der Anschauung. Sehr viel verdankt Offenbach seinen Textdichtern, die es verstanden, der Gesellschaft den Spiegel so vorzuhalten, wie sie es wünschte: außer „Hoffmann“, der nach einer seit fast 30 Jahren vorliegenden dramatischen Dichtung Jules Barbiers und Michel Carrés gearbeitet, übrigens von M. Guiraud nach des Komponisten genauen Angaben instrumentiert worden war, und außer dem von Hector Crémieux unter Mitarbeit des Ludovic Halévy (des Neffen Fromentals) gedichteten „Orpheus“ sind die Texte der erfolgreichen Stücke von Halévy und dem Urpariser Henri Meilhac verfaßt.

Offenbachs Wirkung nach Wien, die Raimunds Einfluß nach 20jähriger, durch Nestroy und französische Autoren ausgefüllter Pause ablöst, führt die Wiener Operette eines Suppé, Strauß, Millöcker herauf, die unter den Händen der Nachfolger völlig verflacht. Offenbachs Operette hatte mit dem Leben zusammengehungen: sein Cancan begleitete das zweite Empire in den Untergang. Um seine Nachfolge bemühten sich drei Männer: der gutgeschulte Alexander Charles Lecocq (1832—1918), Robert Planquette (1848—1903) und der auch mit ernsten Opernwerken hervortretende Messager; auch Henry Charles Litolf (1818—1891) schrieb neben großen Opern einige Operetten. Ob zwischen Offenbach und Arthur Seymour Sullivan, der, in England und Amerika sehr bekannt, mit „The Mikado“ (1885) auch nach Deutschland drang, ein Zusammenhang musikalischer Art besteht, wäre zu untersuchen.

Bei der großen Verschiedenheit des deutschen und des französischen Charakters mußte Wagners Einfluß sich hier und dort verschieden äußern. Die französische Oper, aus deren einem Teil ja Wagner hervorgegangen war, erschien der Aufnahme neuer Ideen zwar durchaus bedürftig, aber ihre Wirkung zeigt sich in anderer Richtung und von anderen Stellen ausgehend, als in der deutschen Wagnernachfolge. Das Stoffgebiet Wagners wird kaum einmal aufgesucht. Auch der durch die bindende Kraft der Leitmotive bedingte symphonische Stil vermag die nachwirkende Herrschaft der Chanson (und des Tanzes) nicht zu überwinden. Die Vorform des Erinnerungsmotivs kommt aber unter dem Eindruck der Wagnerschen Prinzipien zur Geltung; die durch Rezitative unterbrochene Abfolge geschlossener Formen wird zugunsten wenigstens äußerlich durchkomponierter Akte aufgegeben; die von Wagner ausgebildete technische Behandlung des Orchesters wird in selbständiger Art weitergeführt.

Mit Mozart, Schubert, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Bellini teilt Bizet, dem als erstem der Anschluß an Wagner von seinen Landsleuten vorgeworfen wurde, das Schicksal eines frühen Todes.

Alexandre César Léopold Georges Bizet war am 25. Oktober 1838 in Paris geboren und starb am 3. Juni 1875, genau 3 Monate nach der ersten Aufführung von „Carmen“; sein Tod wird mit ihrem Mißerfolg in Zusammenhang gebracht: jedenfalls gehört der Komponist zu den französischen Dramatikern, die im Vaterlande Erfolg erst auf dem Umwege über Deutschland erzielten. Von Zimmermann und Halévy geschult, errang sein frühreifes Talent 1857 den Rompreis. Außer Opern schrieb Bizet eine Musik zu Daudets Drama „L'Arlésienne“, die als Suite Anerkennung fand und drei weitere Suitenwerke nach sich zog: „L'Arlésienne II“, „Roma“, „Jeux d'enfants“. Von 3 Symphonien führte Padeloup Teile auf; 2 Ouverturen: „La chasse d'Ossian“ und „Patrie“, sind noch zu nennen.

Bizet kommt von der Operette her: mit Lecocq hatte er kurz vor der Erringung des Rompreises in einem von Offenbach ausgeschriebenen Wettstreit gesiegt: „Le docteur Miracle“ hieß das Stück. Von Italien sandte er neben Instrumentalwerken zwei italienische Opern ein: „Don Procopio“ wurde 1895 in Aubers Bankfach gefunden und 1906 in Monte Carlo aufgeführt; „La guzla de l'émir“ gehört dem komischen Genre an. Ernster zu nehmen, als diese geforderten Beweise seines Studienfleißes, ist die große Oper „Les pêcheurs de perles“, die er 1863 im Théâtre lyrique zur Aufführung brachte. Der 25jährige segelt — und das verstimmte das Publikum gegen ihn — im Fahrwasser Wagners, so stark die Talentprobe des Erfinders und des Könners auch sein mag. Auch in der 1867 folgenden Oper „La jolie fille de Perth“ ist die Verschmelzung Wagnerscher Elemente mit solchen aus der großen Oper noch nicht gelungen. Es war daher ein guter Gedanke, um von den doch nicht ohne weiteres zu bewältigenden Einflüssen loszukommen, zunächst einmal auf ein anderes Gebiet überzutreten; das geschah mit dem 1872 herauskommenden Einakter „Djamileh“, die eine dem gallischen Geist entsprechende Stimmungskunst (vor Baudelaire und gleichzeitig mit den Anfängen impressionistischer Malerei) aufsucht, indes einstweilen noch auf Widerstand stößt; aber die Heiterkeit einer frei fließenden melodischen Erfindung hatte doch aus dem Bereich Wagners geführt, so daß er ihm in dem nach einer Pause folgenden Werk völlig frei gegenüber treten kann. Gewiß ist selbst eine der Gesinnung nach der Wagnerschen Anschauung so entgegengesetzte, von Nietzsche gerade deswegen gepriesene Oper, wie „Carmen“, ohne den Vorgang Wagners nicht denkbar. Doch die deutschen Elemente sind von dem Franzosen so völlig verarbeitet, daß eigentlich nur eines noch kenntlich hervortritt: das den tragischen Unterton eines frivolen Lebens zeichnende Leitmotiv, das gewissermaßen einen Schritt zur symphonischen Behandlung des Orchesters tut; denn im ganzen war Bizet schon durch den realistischen Stoff, der auf einer Novelle P. Mérimées beruht und von Meilhac und Halévy sehr geschickt aufgebaut wurde, zu einem andersartigen Verfahren gezwungen. Während Wagner einzelne triebkräftige musikalische Keime zu großen Umrissen steigert, paßt Bizet die symmetrischen Formen und Perioden des romanischen Stils in melodischer Mannigfaltigkeit den rasch wechselnden Bildern des Dramas an, wobei Stilelemente, die operettenhaft genannt wurden dürfen, mit starker Hand in das Tragische übersteigert werden. Sein historisch nicht leicht zu überschätzendes Verdienst ist es, einen Weg an der Riesenerscheinung Wagners vorbei gezeigt zu haben, einen Weg, auf dem ihm weder Franzosen noch Deutsche gefolgt sind, sondern die jüngeren Italiener.

Wenn Ch. Camille Saint-Saëns (1835—1921), sich und Bizet vergleichend, sagt: jener habe immer das Leben und die Leidenschaft gesucht, er aber habe das Ideal der Reinheit,

des Stils und der Formvollendung verfolgt, so ist dem zuzustimmen mit der Einschränkung, daß in Sachen der Kunst über die wechselnde programmatische Absicht die geniale Veranlagung gehe. Im Herzen kühler Klassizist, versteht Saint-Saëns vermöge einer bis in das kleinste durchgebildeten Schreibtechnik allen Stilarten gerecht zu werden, wie er denn auch fast alle Formen anbaut. Als Opernkomponist wird er (auch er auf dem Umwege über Deutschland) mit der auf Liszts Veranlassung 1877 zuerst in Weimar — die Große Oper in Paris folgte erst 1892 — aufgeführten oratorienhaften Oper „Samson et Dalila“ bekannt. Sein Chauvinismus zwingt ihn zur Verleugnung der starken Wagnerischen Einflüsse und zu entschiedener Hinwendung nach Seiten der absinkenden großen Oper. Das Werk, das seine Landsleute als das bedeutendste ansehen, „Henry VIII.“ (1883), trägt den eklektischen Zug besonders deutlich. „La princesse jaune“ (1872), „Le timbre d'argent“ (eine von Hervey gerühmte phantastische Oper, 1877), „Etienne Marcel“ (1879), „Proserpine“ (1887), „Ascanio“ (1890, ein Versuch am Benvenuto-Cellini-Stoff, an dem schon Berlioz gescheitert war), die erwähnte „Phryné“ (1893), „Déjanire“ (Béziers 1898, als Schauspielmusik zu L. Gallets Drama, umgearbeitet als große Oper 1911), „Les Barbares“ (1901), „Parysatis“ (Béziers 1902), „Hélène (einaktiges Poème lyrique, Text vom Komponisten, Monte Carlo 1904), „L'ancêtre“ (Monte Carlo 1906), die dramatischen Szenen „Lola“ (op. 116), „L'assassinat du Duc de Guise“ (1908), „La fille du tourneur d'ivoire“ (1909), „La foi“ (1910), das Ballett „Javotte“ (1896), die Vollendung von Guirauds „Frédégonde“ (1895), diese Werke sind in ihren Wirkungen beschränkt geblieben. Zu erwähnen sind noch Versuche zur Belebung der klassischen Tragödie: die Musiken zu Sophokles' „Antigone“ (1893) und zu Racines „Andromaque“ (1903).

Auch Alexis Emanuel Chabrier (1841—1894) ist in Deutschland eher als in Frankreich beachtet worden. Man braucht allerdings nur einen Blick in den (von Litolf im Klavierauszuge herausgegebenen) I. Akt der unvollendet gebliebenen „Briseïs“ zu tun, um inne zu werden, daß wir es mit einem feinsinnig behandelten Stück rein französischer Romantik zu tun haben: man darf weder bei den einleitenden Gesängen der Seeleute, noch bei dem nächtlichen Liebesduett, noch auch bei der Behandlung des rituellen Problems der Taufe, will man gerecht bleiben, an entsprechende Lagen bei Wagner denken; es ist alles — auch die verhältnismäßig starke Stelle vom toten Pan — geistreich in Melodie, Harmonie und Rhythmus, aber kleingliedrig, lebendig, und nicht von schwingender Schwere: die Umwelt dieser Braut von Korinth ist nicht im Wagnerschen, viel eher im Sinne des alternden und ein wenig kühlen Goethe geschildert. Nach einigen nicht veröffentlichten Versuchen brachte der Komponist 1877 eine Operette „L'Etoile“ heraus; ihr folgte 1879 „Une éducation manquée“ und 1885 eine Szene mit Chor „La Sulamithe“; die 1886 in Brüssel aufgeführte, einen nordischen historischen Stoff behandelnde große Oper „Gwendoline“ (Catulle Mendès) kam auch nach Deutschland; von der großen Oper mit Legenden und Romanzen trennt das Werk ein starker Einschlag stimmungsmäßiger Elemente. Auch das in der Opéra comique zuerst 1887 erscheinende heitere Werk „Le roi malgré lui“ geht über die Grenze.

Edouard V. A. Lalo (1823—1892) schrieb außer der von Paris und Brüssel angenommenen, jedoch niemals zur Aufführung gelangten Oper „Fiesque“ (Ouvertüre 1866 gedruckt), von der Teile in andere Werke übergegangen sind, die Oper „Le roi d'Ys“, deren Ouvertüre schon 1897 von Pasdeloup und Colonne gespielt wurde, während das Werk selbst erst im 65. Lebensjahre des Komponisten in der Opéra comique aufgeführt wurde. Eine dritte Oper „Jacquerie“ wurde, von Arthur Coquard vollendet, in Monte Carlo und in Paris 1895 aufgeführt. Ein Ballett „Namouna“ ging 1881 an der Grand opéra in Szene; eine 1891 aufgeführte Pantomime „Néron“ ist verlorengegangen.

F. Cl. Théodore Dubois (geb. 1837) trat mit den großen Opern „Ibn Hamet“ (1884), „Frithjof“ (1892), mit den komischen „La guzla de l'émir“ (1873), „Le pain bis“ (auch: „La Lilloise“, 1879), „Xavière“ (1895) und mit einem Ballett „La Farandole“ (1883) hervor.

Sein Nachfolger als Mitglied der Akademie Gabriel M. Fauré (geb. 1845) (vgl. S. 1063 ff.) schrieb die Opern „Prometheus“ (1900), „Pénélope“ (1913), „Masques et Bergamasques“, eine Operette „L'organiste“ (1885) und Musiken zu Dumas' „Caligula“ (1888) und Haraucourts „Shylock“ (1889).

Charles Marie Widor (geb. 1845) ist mit den großen Opern „Nerto“, „Les pêcheurs de Saint Jean“ (1905), mit der komischen „Maître Ambros“, mit dem Ballett „La Korrigane“, der Pantomime „Jeanne d'Arc“ (1890), mit Schauspielmusiken zu Dorchains „Conte d'avril“ und Coppées „Les Jacobites“ hervorgetreten, der ältere Louis Brouillon-Lacombe (1818–1884) mit einer vieraktigen großen, in Genf 1892 aufgeführten Oper „Winkelried“, den komischen Werken „La madone“ (1860), „Le tonnelier“ (als „Meister Martin und seine Gesellen“ 1897 in Koblenz), und „Korrigane“ (Sondershausen 1901), sowie mit einer Musik zu Riboyets „L'amour“ und einem Melodram mit Chören „Sapho“, 1878, Preiskantate der Weltausstellung). L. P. Benjamin Godard (1849–1895) ging nach Berührung einiger Zwischenformen, wie der lyrischen Szene mit „Diane et Actéon“, der dramatischen Symphonie „Le Tasse“ (1878) zur Oper über: „Pédro de Zalamea“ (1884), „Jocelyn“ (1888), „Dante et Béatrice“ (1890), „Ruy Blas“ (1891), „La vivandière“ (1895), „Les Guelfes“ (1902), schrieb auch eine Musik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts“.

In ähnlicher Art, wie Gounod seine Zeitgenossen, beeinflusst nunmehr der sehr beliebt werdende Massenet die seinen; nur, daß die Geschmeidigmachung des ein wenig steifen Opernstils in dem lyrischen Element durch eine in sinnlicher Süße aufgelöste Verweichlichung ersetzt, die Kunst in eine sentimentale Verlogenheit zugunsten des Demimondainen geführt wird, die eine scharfe Gegenbewegung unmittelbar herausfordert. Aber es muß zugestanden werden, daß Jules E. F. Massenet (1842–1912) über eine seiner geistigen Welt entsprechende, von zarter Leidenschaft beseelte Melodik verfügt, deren Reiz sich z. B. auch der Wiener, der ja überhaupt gallischem Wesen Verständnis entgegenbringt, nicht entzieht, oder richtig: entzogen hat; denn nicht nur die geringeren Werke, wie „La grand' Tante“ (1867), „Don César de Bazan“ (1872), wie die Ballette „Le carillon“ (Wien 1892), „La cigale“ (Paris 1904), „Espada“ (Monte Carlo 1908) sind überwunden, auch die Zeit der großen und der erfolgreichen Stücke ist vorbei; es sind: „Le roi de Lahore“ (1877, München 1879), „Hérodiade“ (Brüssel 1881), „Le Cid“ (1885), „Le Mage“ (1891), „Thaïs“ (1894), „Ariane“ (1906), „Bacchus“ (1909), „Roma“ (1912) als große Opern; auf dem Gebiet der lyrischen Oper: „Manon“ (1884), „Esclarmonde“ (1889), „Werther“ (1886 beendet, erst 1891 in Weimar, 1892 in Wien gegeben), „Le portrait de Manon“ (1894), „La Navarraise“ (London und Brüssel 1894, Paris 1895), „Sapho“ (1899), „Cendrillon“ (1899), „Grisélidis“ (1901, deutsch Zürich 1903), „Le jongleur de Notre Dame“ (Monte Carlo 1902), „Chérubin“ (daselbst 1905), „Thérèse“ (Monte Carlo und Berlin 1907), „Don Quichotte“ (Monte Carlo 1910) und aus dem Nachlaß: „Panurge“ (Paris 1913) und „Cleopatra“ (Monte Carlo 1914). Es verdient angemerkt zu werden, daß „La Navarraise“ der 4 Jahre vorher ihre Weltgeltung antretenden „Cavalleria Rusticana“ des Mascagni nachgearbeitet wurde, und daß die Märchenoper „Cendrillon“ als einzige ihrer Art wohl kaum ohne Humperdincks Vorgang („Hänsel und Gretel“, 1893) entstanden wäre. „Manon Lescaut“ und „Sapho“ nutzen schriftstellerische Erfolge M. Prévôts und A. Daudets aus. Aus Massenets Schule gingen hervor: A. Bruneau, G. Marty, Hillemacher, P. Vidal, Missa, Pierné, X. Leroux, Savard, Kayser, G. Charpentier, Carraud, Silver, Rabaud, M. d'Ollone.

Das Gegengeschenk, das die Wiener für Massenets Gaben nach Frankreich sandten, war ihr Walzer, dessen Zeitmaß in Paris verlangsamt, dessen Charakter versentimentalisiert wurde; auch seine Harmonik erfährt starke Verbiegungen. Aber in Léo Delibes' Musik ist ein zu starker Einschlag echten Franzosentums, als daß er der Gefahr, die die Operettenschreiber bedroht, erlegen wäre. Delibes (1836–1891) fing mit Operetten, die in den Bouffes parisiens

gegeben wurden, an und wandte sich dann der komischen Oper und dem Ballett zu. Von seinen einaktigen komischen Bühnenwerken sind zu nennen: „Deux sous de charbon“ (1855), „Maître Griffard“ (1857), „Le jardinier et son seigneur“ (1863, beide am Théâtre lyrique); von den größeren heiteren Stücken hat sich länger als „Jean de Nivelle“ (1880), „Lakmé“ (1883) und die hinterlassene, von Massenet vollendete Oper „Kassya“ (Paris 1893) das 1873 aufgeführte „Le roi l'a dit“ gehalten. Das erste Ballett, die 1866 in der Grand opéra aufgeführte „La source“ (als „Naila, die Quellenfee“ in Wien) ist eine gemeinsame Arbeit mit Ludw. Mincus. Durch die „Coppélia“ (1870) wurde Délibes berühmt; 1876 folgte „Sylvia“, das Meisterstück der Gattung.

Der Massenetschen Erfolghascherei abhold, in den Bahnen seines Freundes und Vorgängers Berlioz wandelnd, deutlich beeinflusst auch von der Größe Wagners („Tannhäuser“ und „Lohengrin“) trat L. E. Ernest Reyer (eigentlich Rey, 1823—1909) nach kleineren Arbeiten, wie „Maître Wolfram“ (einaktig, 1854 Théâtre lyrique), „La statue“ (ebenda 1861) und dem Ballett „Sacountala“ (1868), mit einer fünftaktigen großen, das Thema der „Götterdämmerung“ behandelnden Oper „Sigurd“ (erst spät, 1884, in Brüssel aufgeführt) hervor, der die ebenfalls über Brüssel nach Paris kommende, nach Flauberts Novelle gestaltete „Salammbô“ (1900) folgte.

In diesem Zusammenhange seien noch genannt: Auguste Mermet (1810—1889), der in den sechziger Jahren mit „Roland à Roncevaux“ (1864) mehr Erfolg hatte, als mit früheren Opern („La bannière du roi“, 1835, „Le roi David“, 1846) und der späteren „Jeanne d'Arc“ (1876); Edmond Membrée (1820—1882) bringt an der Großen Oper 1857 „François Villon“, 1875 „L'esclave“, in der Komischen Oper 1879 „La courte-échelle“ heraus und schreibt Chöre zu „Oedipus Rex“; Jules L. Duprato (1827—1892), Théophile A. E. Semet (1824—1888), J. A. Ferdinand Poise (1828—1892) pflegen die komische Oper; Ch. Ferdinand Lenepveu (1840—1910) schreibt nach einer komischen Oper „Le Florentin“ (1869, erst 1874 aufgeführt) in der in London 1882 aufgeführten großen Oper „Velleda“ eine Glanzrolle für Adelina Patti; Emile Paladilhe (geb. 1844) schreibt komische Opern: „Le passant“ (1872), „L'amour africain“ (1875), „Suzanne“ (1879), „Diana“ (1885) und folgt in dem großen Werk „Patrie“ (1886) Meyerbeerschen Spuren; Félix Ludger Rossignol, genannt Victorin de Joncières (1839—1903), vereint Gounod-Meyerbeersche Einflüsse mit solchen von seitens des früheren Wagner und läßt die persönliche Linie dadurch verwischen: seiner erfolgreichsten Oper „Lancelot du Lac“ (1900) gingen voraus: „Sardanapale“ (1867), „Pompejis letzter Tag“ (1869), „Dimitri“ (1876), „La reine Berthe“ (1878), „Le chevalier Jean“ (komische Oper 1885); G. Bernard Salvayre (1847 bis 1916) macht sich ohne nachhaltige Wirkung mit einigen Opern bekannt: „Le bravo“ 1877, „Salah-ed-Din“, „Richard III.“ (1883 in Petersburg), „Egmont“ (1886), „La dame de Monsoreau“ (1887), „Solange“ (1909), „Myrto“ (Musiklustspiel); die Ballettkomposition bereichert er mit „La fontaine des fées“ (1899), „L'Odalisque“ (1905), „Le fandango“; Ernest Guiraud (1837—1892), in der Orchesterbehandlung gewandter als in der Erfindung originell, bringt vor dem Kriege von 1870, den er mitmachte, die Opern „Sylvie“ (1864), „En prison“ (1869), „Le Kobold“ (1870), später „Madame Turlupin“ (1872), „Piccolino“ (1876), „La galante aventure“ (1882) und das Ballett „Gretna-Green“ (1873) heraus; seine hinterlassene Oper „Frédégonde“ vervollständigte Saint-Saëns (1895).

Diese französische Kunst um die Jahre 1870—1890, in einzelnen Stücken und in einzelnen Persönlichkeiten nach vorwärts strebend, in vieler Hinsicht wieder merkwürdig konservativ, steht im ganzen unter dem Zeichen Meyerbeers und Gounods, Berlioz' und Wagners; unerläßlich bleibt für das komische Genre auf lange Jahre der gesprochene Dialog, für die große Oper das Ballett.

Was Wagner für die Oper, das bedeutet der (von Ad. Weißmann „der französische Brahms“ genannte) Lütticher César Aug. Franck (1822—1890) für die Sonate. Als Jüngling hatte er eine komische Oper „Le valet de ferme“ geschrieben; aber auch sein ferneres Opernschaffen, das die Werke „Hulda“ (1885 beendet, erst 1895 in Monte Carlo aufgeführt) und „Ghiselle“ (1888, Aufführung in Monte Carlo 1896) zeitigte, war für das Musikdrama in keiner Art Schule bildend. Der Komponist zwingt sich in die alten Opernformen und verschmäht sogar das von ihm selbst in den Oratorien angewandte Leitmotiv.

Von Francks zahlreichen Schülern ist P. M. Th. Vincent d'Indy (geb. 1851) der bekannteste. Aber auch seines Schaffens Schwerpunkt liegt nicht in der Opernkomposition, zu der er die 1882 aufgeführte komische Oper „Attendez-moi sous l'orme“ und die Musikdramen „Fervaal“ (1897, eigene Dichtung), „L'étranger“ (1903, eigene Dichtung), das Mysterium „Saint Christophe“ und die Musik zu C. Mendès' „Medea“ (1898) beiträgt, wobei er unter Aufbietung großer Instrumentenmassen die Verschmelzung Wagnerscher Ideen in die nationalen Eigentümlichkeiten seines Volkes dartut. Auch Ernest Chausson (1855–1899) ist aus Francks Schule hervorgegangen; er trat mit Musiken zu Shakespeares „Sturm“ und M. Bouchors „Cécilienlegende“, mit einer lyrischen Szene „Jeanne d'Arc“, mit einer zweiaktigen Oper „Hélène“ und mit der 1900 in Karlsruhe gegebenen Oper „Le roi Arthur“ (nach eigener Dichtung) hervor. In den Franckschen Kreis gehören noch: Pierre O. de Bréville (geb. 1861, dreiaktige Märchenoper „Eros vainqueur“, Brüssel 1910, Musiken zu Maeterlincks „Sieben Prinzessinnen“ und zu Kalidasas „Sakuntala“), J. Guy Ropartz (geb. 1864, Musik zu P. Lotis „Pêcheurs d'Islande“, 1893, Opern: „Le diable couturier“, 1894, „Le pays“ in 3 Akten, 1912) und der Bozener Sylvio Lazzari (geb. 1858, Opern: „Amor“, Prag, 1898, „L'ensorcelé“, 1903, „La lépreuse“, 1912, eine Pantomime „Lulu“, 1887).

Ein glühender Bewunderer Wagners ließ sich der von Massenet geschulte L. Ch. B. Alfred Bruneau (geb. 1857) die Texte von dem der Legende soweit als möglich abgewandten Realismus E. Zolas reichen, ein abermaliger Versuch der französischen Rasse, die vom Osten her quellenden übermächtigen Ideen der eigenen, dem Deskriptiven geneigten Veranlagung einzupassen. Nicht die Lösung vom Historisch-Formellen durch den Mythos ist das Ziel des neuen französischen lyrischen Dramas, sondern die Aufsuchung des täglichen Lebens und der hinter ihm stehenden seelischen Regungen; seine Sprache ist demgemäß nicht der Vers, sondern die Prosa. Schon Berlioz und Gounod hatten sich theoretisch für die Prosa erklärt, ja, Gounod hatte mit einer Molièreschen Komödie die Probe auf das Exempel zu machen begonnen; wirklich durchgeführt aber haben das Verfahren erst Zola und Bruneau in ihrem „Messidor“ (1897, in 4 Akten). Von der Anwendung der ungebundenen Rede verspricht sich der Komponist eine größere Freiheit sonderlich in bezug auf den von ihm schon in seiner ersten Oper „Kérim“ (1887) mit aller Bestimmtheit angewandten symphonischen Stil der Musik mit repräsentativen Themen. Durch die Art der musikalischen Anlage aber unterscheidet sich der französische, vorzüglich textlich beeinflusste Naturalismus von dem italienischen Verismo: Bruneau, mißtrauisch gegen das Gefühl des Subjekts, wie nur ein impressionistischer Maler, tut die ersten Schritte zur künstlerischen Objektivierung der Stimmung. Von seinen Opernwerken seien noch genannt: „Le rêve“ (1891), „L'attaque du moulin“ (1893), beide von L. Gallet nach Zolaschen Romanen; außer zum „Messidor“ schrieb Zola selbst den Text zu: „L'ouragan“ (1901) und „L'enfant Roi“ (1905); Bruneau war in Anlehnung an Zola sein eigener Dichter in: „Naïs Micoulin“ (1907) und „La faute de l'abbé Mouret“ (1907); 2 Ballette: „Les bacchantes“ und „L'amoureuse leçon“ wurden 1912 und 1913 in Paris aufgeführt. Ein weiteres Stück zum Impressionismus geht der sentimental veranlagte Gustave Charpentier (geb. 1860), der durch seinen *Roman musical* „Louise“ (1900) mit seinen *Cris de Paris* bekannter wurde, als durch das fünftaktige lyrische Drama „Julien“ (1913) und der sich der früher gepflegten Gattung mit „L'amour aux faubourgs“ (2. „Comédiants“, 3. „Tragédiants“) wieder zuzuwenden scheint.

Neben *Messenger*, dessen „*Madame Chrysanthème*“ (1893) nach P. Loti als hübsche lyrische Komödie hier zu nennen ist, treten folgende Namen mit größerer oder geringerer Bedeutung hervor: Camille Erlanger (1863—1919, dramatische Legende „*Saint Julien l'Hospitalier*“, 1894, Opern „*Kermaria*“, 1897, „*Le juif polonais*“, 1900, „*Le fils de l'étoile*“, 1904, „*Aphrodite*“, 1906, „*L'Aube rouge*“, 1911, „*La sorcière*“, 1912); Paul A. Vidal (geb. 1863, lyrische Oper „*Guernica*“, 1895, große Opern „*La Burgonde*“, 1898, „*Ramses*“, 1908, das Mysterium „*La dévotion à St. André*“, 1894, die Pantomimen „*Pierrot assassin*“, 1888, „*La maledetta*“, 1893); Xavier H. N. Leroux (1863—1919, „*Évangéline*“, 1895, „*Astarté*“, 1900, „*La reine Fiamette*“, 1903, „*Vénus et Adonis*“, 1905, „*William Ratcliff*“, 1906, „*Théodora*“, 1906, „*Le chemineau*“, 1907, „*Le carillonneur*“, 1913, „*La fille de Figaro*“, 1914; Musiken zu Aischylos' „*Perser*“, Aristophanes' „*Plutus*“, Sardous „*Sorcière*“ und Richépins „*Xantho*“); Samuel A. Rousseau (1893—1904, „*Dinorah*“, 1879, „*Mérowig*“, 1892, „*La cloche du Rhin*“, 1898, „*Milia*“, 1904, „*Leone*“, 1910); Georges A. Hue (geb. 1858, „*Le roi de Paris*“, 1901, „*Titania*“, 1903, „*Le miracle*“, 1910; „*Les pantins*“, 1881, eine komische Operette; die Pantomime „*Cœur brisé*“); Louis Alb. Bourgault-Ducoudray (1840—1910, „*Thamara*“, 1891, „*Michel Colomb*“, 1887, „*Bretagne*“, 1887, „*Myrdhin*“, 1905); Charles Ed. Lefebvre (1843 bis 1917, „*Zaire*“, 1887, „*Le trésor*“, „*Djelma*“, 1894); Henri Maréchal (geb. 1842, große Opern: „*Deidamie*“, 1893, „*Calendai*“, 1894; komische Opern: „*Les amoureux de Cathérine*“, 1876, „*La taverne des Trabans*“, 1881, „*L'étoile*“, 1889, „*Daphnis et Chloé*“, 1899; das Ballett „*Le lac des aulnes*“, 1907); die Brüder Paul J. W. und Lucien J. E. Hillemaicher; Fr. L. J. Thomé; Alexander Georges; J. A. Coquard; Paul Pujet; Lucien Lambert (geb. 1861, „*Brocéliande*“, 1892, „*Le spahi*“, 1897, nach Loti, „*La Marseillaise*“, 1900, „*La Flamenco*“, 1903, „*Pentecosta*“, 1908; Ballettpantomime „*Russalka*“, 1911); Véroigne de la Nux; Henri Rabaud; Max d'Ollone; Charles Silver; H. P. Busser; Paul Dukas (geb. 1865, Oper „*Ariane et Barbe bleue*“ von Maeterlinck, 1907, Ballett „*La Péri*“); Augusta M. A. Holmès (1846—1903, auch unter dem Namen Hermann Zeuta). H. C. Gabriel Pierné (geb. 1863) schrieb die Opern „*Le chemin de l'amour*“ (1883), „*Les Elfes*“ (1883), „*Don Louis*“, 1886, „*Lizarda*“, 1893, „*La coupe enchantée*“ (1895), „*On ne badine pas avec l'amour*“ (1910), das Ballett „*Cydalise ou le Chèvrepied*“ (1909) und eine Anzahl von Operetten und Bühnenmusiken. Das Mimodrama als gallsische Spezialität wird gepflegt von dem genannten Vidal, von André A. T. Wormser (geb. 1851, „*L'enfant prodigue*“) und von St. Raoul Pugno (1852—1914, „*Pour le drapeau*“).

Die Vollendung des von Bruneau eingeleiteten, von Charpentier entwickelten Impressionismus vollzieht sich unter den Händen Claude A. Debussys (1862—1818) (s. S. 1065).

Literatur

Soubies, Albert: *Le Théâtre-Italien au temps de Napoléon et de la Restauration*. Paris 1910. — Derselbe, *Le Théâtre-Italien de 1801 à 1913*. — Derselbe, *Histoire du Théâtre-Lyrique de 1851 à 1870*. Le Ménestrel. Paris 1899, Nr. 3f. — Castil-Blaze: *Théâtres lyriques de Paris*. I, II, III (bis 1855). L'Académie Impériale de Musique. Paris 1855/56. — Bruneau, Alfred: *La musique française. Rapport sur la musique en France du XIII^e au XX^e siècle*. Paris 1901. — Hervey, Arthur: *French music in the XIXth century*. London 1903. — Séré, Octave: *Musiciens français d'aujourd'hui*. Paris 1911. — Laloy, Louis: *Le drame musical moderne*. Le Mercure musical. Paris 1905, S. 8f. — Blessinger, Karl, und andere: *Meister der Oper*. Einzelhefte hrsg. vom Bühnen-Volksbund in Frankfurt a. M. o. J. (1921). — Werner, Th. W.: *Musik in Frankreich*. Breslau 1927.

Italien

Von der Unzahl der ihrer Lebensdauer nach vom 18. in das 19. Jahrhundert hineinreichenden Komponisten italienischer Opern kann hier nur eine Auswahl namhaft gemacht werden. Giovanni Paësiello (1741—1816, über 100 Opern); Andrea Lucchesi (1741 bis um 1800); Domenico Corri (1744—1825); Giov. Giuseppe Cambini (1746—1825); Venanzio Rauzzini (1747—1810); Domenico Cimarosa (1749—1801); Antonio Salieri (1750—1825, 40 Opern, darunter drei französische für Paris); Francesco Bianchi (1752—1810); Nic. Antonio Zingarelli (1752—1837); Giov. Antonio Capucci (1753—1818); Vincenzo Righini (1756—1812); Antonio da Silva Leite (1759—1833); Luigi Cherubini (1760—1842, italienische und französische Opern, auch eine deutsche); Vittorio Trento (1761 bis um 1825); Giuseppe Niccolini (1763—1842); Marcos Portugal (Portogallo) (1762—1830, italienische

Opern für Italien, Frankreich, Spanien und Portugal); Gaetano Andreozzi (1763—1826); Simon Mayr (1763—1845, deutscher Komponist ausschließlich italienischer Opern); Valentino Fioravanti (1764—1837, 77 Opern, darunter: „I virtuosi ambulanti“, 1807); Jos. Mazzinghi (1765—1839); Francesco Basili (1767—1850); Luigi Piccini (1766—1827); Francesco Ruggi (1767—1845); Pietro Casella (1769—1843); Ferdinando Paër (1771—1839); Giuseppe Mosca (1772—1839); Gasparo Spontini (1774—1851); Manuel Garcia (1775—1832, 48 spanische, italienische und französische Opern); Niccolò Isouard (1775—1818); Luigi Mosca (1775—1824); Catterino Cavos (1776—1840, italienische, französische und russische Opern); Fernando Orlandi (1777—1848); Vincenzo Puccita (1778—1861); Felice Radicati (1778—1823); Stefano Pavesi (1779—1850); Giuseppe Blangini (1781—1841); Carlo Coccia (1782—1873); Pietro Generali (1782—1832); Giacomo Cordella (1783—1847); Francesco Morlacchi (1784—1841); Pietro Raimondi (1786—1853, 62 Opern); Paolo Brambilla (1786—1838); Michele Carafa de Colobrano (1787—1872); Gioacchino Rossini (1792—1868).

Aus dieser Liste, die neben viel leichtfertiger Arbeit eine große Dosis Talent und als Nebenerscheinung (in Raimondi) auch außergewöhnliche Gelehrsamkeit umschließt, werden die Namen Paësiello, Cimarosa, Salieri, Cherubini und Spontini an anderer Stelle genannt.

Die Versuche, die einige italienische Städte: Parma, Neapel und Bologna mit der Einführung der Gluckschen Reformoper gemacht hatten, waren fehlgeschlagen. Einen Erfolg auf Umwegen bedeuteten aber für Italien Glucks französische Opern: zwar waren Piccinis, Salieris, Sacchinis und Cherubinis Nachahmungen ebenfalls hier nicht gut aufgenommen worden, aber die Pariser Erfolge des „Roland“, der „Danaïdes“, des „Oedipe à Colone“ und des „Demophon“ ermutigten diesen und jenen Italiener, sich mit der Behandlung erfolgreicher französischer Texte der gallischen Ensemble-, Chor- und Orchesterkunst anzunähern. Die *Opera buffa*, der sich das Interesse auch der italienischen Verfasser ernster Opern wieder zugewandt hatte, war gewissermaßen die Kehrseite der *seria* und nahm, wenn auch nicht in ganzem Umfange, an ihrer Erhebung teil.

An der Pflege und Ausbildung beider Formen beteiligt sich der zum Italiener gewordene Bayer Simon Mayr. Seine *Opera buffa* baut auf dem von ihm um 1790 in Venedig vorgefundenen Zustande weiter. Die Libretti kommen dem Publikum weit entgegen: neben Goldonischen und Bertatischen Einflüssen („Foppa“ u. a.) erhält sich der Zweiakter und die einaktige Farce; die Musik schließt sich unter Weiterentwicklung der vorhandenen Mittel den Buffozügen eines Anfossi, eines Guglielmi an. Auch in der *Opera seria* bleibt Mayr Eklektiker; aber seine Wirkung ist hier noch stärker als dort. Folgt er im Secco, in der Melodik, im zu flachen oder zu hoch getriebenen Ausdruck den Neuneapolitanern, so ist auch sein Anknüpfen an die großen Neapolitaner, an Hasse und Terradella in den Sologesangstücken, an Jommelli und Perez im Akkompagnato und damit sein Streben, der Kunstform neues Blut zuzuführen, nicht zu übersehen. Dazu soll ihm gerade der Anschluß an die französische Oper dienen: Chöre und Massenszenen, selbständige programmatische Instrumentalsätze werden übernommen, und die Librettisten zum Anschluß an französische Muster gezwungen. Zu einer wirklichen Reform der *Seria*, der Mayr, im Gegensatz zu Sacchini, Piccini, Cherubini treu bleibt, reichen allerdings die Kräfte nicht aus. Die Einführung der vokalen Mehrstimmigkeit und die Ausgestaltung des Opernorchesters, dem auch ungebräuchliche Blas-

instrumente eingereiht werden, damit aber eine Belebung der Sprache im Sinne Mozarts, diese Errungenschaften dienen einem *sub specie aetatis* ernstesten Streben zum reinen Drama; sie kommen auch der *Buffa* zugute. Crescendowalzen, weitgehende Alterierung von Durchgangstönen, gelegentliche Koloraturüberladung mit Ausfüllung von weiten Sprüngen im Geiste des späteren Meyerbeer, Terzenführung von Singstimmen und Diskantinstrumenten und mächtige Unisonogänge, solistische und charakteristische Verwendung einzelner Instrumente und Spielmanieren, Bevorzugung des Satzes Note gegen Note für die Ensembles, mit diesen und andern Stilmerkmalen sah Mayr seinen Einfluß wachsen und schwinden: er erlebte die Erfolge Rossinis, Donizettis und Bellinis, das Auftreten Verdis, Webers und Marschners, die ersten Werke Wagners, ehe er, ganz der Kirchenmusik hingegeben, starb. Die Blüte seiner Opernkomposition — er schrieb 61 Werke für die Bühne — fällt in die Jahre 1796—1815. Die größten Erfolge hatten: „Che Originali“ (1798), „Adelaide di Guccelino“ (1799), „Lodoiska“ (zweite Komposition von 1800), „Ginevra di Scozia“ (1801), „Elisa“ (1804), „L'amor conjugale“ (1805), „Adelasia ed Aleramo“ (1807) und „La rosa rossa e la rosa bianca“ (1813).

Die von Simon Mayr ausgestreute Saat ging nur zu einem Teile auf, und leider ist es seine Gabe, Effekt zu machen, die weiter wirkt. Im Instrumentalstil ist Berlioz sein Opfer; in der deutschen Oper nimmt Peter Winter (1754—1825), der Komponist der Oper „La grotta di Calypso“ (London 1802) und des Singspiels „Das unterbrochene Opferfest“ (1796) von ihm an, in der italienischen G. Saverio R. Mercadante (1795—1870), der erklärte Führer der Mayrschule. Ein gebildetes Talent, von seinen Landsleuten der italienische Beethoven genannt, schreibt er gegen 60 Opern, von denen „Elisa e Claudio“ (1821), „La donna Caritea“ (1826), „I Normanni a Parigi“ (1831), „Ismailia“ (1832), „Il giuramento“ (1837) am bekanntesten wurden und im Klavierauszuge vorliegen. Auch Spontinis Schaffen erfährt nach der „Vestalin“ einen Bruch im Sinne des Mißbrauchs Mayrscher Mittel, namentlich der Blasinstrumente: „Ferdinand Cortez“ und „Olympia“ sind vom Gluckschen Geist verlassen und von dem der neuitalienischen „solita cagnara“ (August Kestner) besessen.

Den Stil der Buffoopern Paësiellos und Cimarosas noch zu verflüchtigen, ihre Melodien noch flüssiger zu machen, gelang dem Parmenser Ferdinando Paër (1771—1839), der mit „I pretendenti burlati“ (1793) in Italien berühmt wurde, seine Schreibweise aber mit seiner Übersiedlung nach Wien (1797) unter dem Eindruck Mozartscher Werke bedeutend vertiefte: die hier geschriebene „Camilla“ (1799) gilt als sein bestes Werk neben dem „Sargino“ (1803); in Dresden, wo er Naumanns Nachfolger wird, schreibt er unter andern Opern eine „Leonora, ossia l'amore conjugale“ (1804) nach dem Buch von Bouilly, das auch Beethoven seinem „Fidelio“ zugrunde legte. Die Wirren der napoleonischen Zeit entführen ihn über Warschau nach Paris, wo er 1812 als Nachfolger Spontinis Kapellmeister an der italienischen Oper wurde; hier blieb er bis zu seinem Tode. Von seinen 43 Opern hat eine, der „Maître de chapelle“ (1821), sich länger gehalten. Im Jahre 1823 war ihm in dem Kapellmeisteramt der von London kommende Rossini übergeordnet worden.

Gioacchino Antonio Rossini ist 1792 in Pesaro geboren worden; als Achtzehnjähriger beginnt er mit der Arbeit an der Oper, ohne indes mehr als Beweise einer bedeutenden Begabung zu liefern; schon im Jahre 1812 bekommt er fünf Aufträge zur Komposition von Bühnenwerken. Der erste große Erfolg (mit „L'Italiana in Algeri“, 1813) wurde weit überboten durch den des „Barbiere di Siviglia“ (1816) von der zweiten Aufführung ab. Ohne daß

ein vollendeter Ausgleich der Stilelemente festzustellen wäre, darf das Werk, das im Gegensatz zu Mozarts Berührung des gleichen Stoffgebiets die Buffoelemente herausstellt, als Gipfel der italienischen komischen Oper angesehen werden: die charakteristische Zeichnung, der Überreichtum an melodischen Einfällen, die Sicherheit im Aufbau der großen Ensembles und andere künstlerische Tugenden weisen ihm diesen Platz an. Die erste bedeutende italienische Oper, die sich der Welt Shakespeares zu nähern wagt und damit neue Gebiete, wenn auch zunächst noch mißverständlich und vom italienischen Opernstandpunkt aus, erschließt, ist Rossinis „Othello“ (1816), der für sich und damit für fast die gesamte italienische Oper das *Recitativo secco* abschafft. Immerhin wären Rossinis Erfolge vielleicht auf Italien beschränkt geblieben, wenn nicht der Unternehmer Barjaba 1822 mit einer Operntruppe Wien aufgesucht hätte und mit dem „Barbier“ und „Othello“, aber auch mit „Cenerentola“ (1817), „Mosè in Egitto“ (1818) und „Maometto II.“ (1820) Aufsehen erregt hätte, das noch einmal das europäische Ansehen der italienischen Oper heraufbeschwört. Nachdem sein Versuch im größten Stil, die für Venedig geschriebene „Semiramide“ (1823) nicht auf das erwünschte Verständnis gestoßen war, verließ Rossini sein Vaterland. In Paris hatte sein „Tell“ die an anderer Stelle geschilderte Wirkung. Die letzten 39 Jahre seines Lebens verzichtete Rossini auf die Betätigung an der Oper, deren er der Welt 39, ungerechnet eine Anzahl von dramatischen Kantaten, geschenkt hat.

Rossinis „Barbier“ stand in der Entwicklung zu hoch, um beispielgebend wirken zu können; die Buffooper älterer Observanz hält sich, obwohl ihrem Ende entgegengehend, noch einige Zeit. Gaetano Donizetti (1797—1848) hat zwar vorzüglich die ernste Oper angebaut, aber auch seine Haupterfolge liegen in der heiteren Gattung. Von Simon Mayr und Rossini beeinflusst hat sich Donizetti in der Schreibart so lange gehen lassen, bis in Bellini ein ernsterer Mitbewerber auftrat und ihn zur Sammlung zwang: „Anna Bolena“ (1830) sollte ihn gegenüber Bellinis „Nachtwandlerin“ legitimieren, und, als er mit „Marino Falieri“ (1835) vor Bellinis „Puritanern“ weichen mußte, schrieb er unter Zusammenraffung seiner Kräfte die erfolgreiche „Lucia di Lammermoor“ (1835). Auch er begibt sich, indigniert über Hindernisse, die sich der Aufführung seines „Poliuto“ (in Paris: „Les martyrs“) entgegenstellten, nach Paris und später (1840) nach Wien, wo er in geistiger Umnachtung stirbt. Im Jahr der „Lucia“ hatte sich Rossini zur Ruhe gesetzt, war Bellini gestorben, sodaß Donizetti Alleinherrscher auf der Szene wurde, die er mit über 70 Werken bedacht hat; unter ihnen sind die großen Opern „Linda di Chamounix“ (Wien 1842), „Caterina Comaro“ (Neapel 1844) und „La favorite“ (Paris 1840; Klavierauszug von Richard Wagner) vergessen; gehalten hat sich — die Dauer eines Bühnenwerks geringerer Gattung hängt nicht zuletzt von der Dankbarkeit einer einzelnen Rolle ab — die für die Opéra comique im Jahre 1840 geschriebene „La fille du régiment“; das Beste hat aber der Künstler in einigen italienischen komischen Opern unter Festhaltung des Stils der *Commedia dell'arte* gegeben: „L'elisire d'amore“ (Mailand 1832) und „Don Pasquale“ (Paris), dieses von Bierbaum übertragen (Neuausgabe von W. Kleefeld), jene von F. Mottl neu bearbeitet.

Mit Donizetti geht die Geschichte der *Opera buffa* zu Ende. Mochte auch ab und zu eine solche noch in Auftrag gegeben werden — Verdis auf lange Zeit einzige komische Oper, „Einen Tag lang König“, entstand auf diese Art —, die französische Einwirkung war zu stark geworden, als daß die heitere Gattung erfolgreich hätte gepflegt werden können; der alte Verdi erst beschenkte sie mit einem Meisterstück in seinem „Falstaff“.

In die Gefolgschaft Simon Mayrs gehört (nach Schiedermaier) mit Generali, Pacini, Mercadante, Spontini, Rossini und Donizetti auch noch der früh verstorbene Sizilianer Vincenzo Bellini¹⁾ (1801–35), der andererseits mit seinen Hauptwerken in das Jahrzehnt des Umschwungs reicht, und durch die Natürlichkeit seiner Aussprache in „Montechi e Capuleti“ (1830) Wagners Bewunderung erregt („Die deutsche Oper“, Zeitung für die elegante Welt, 10. Juli 1834, Neudruck in Kürschners Wagner-Jahrbuch). Von Bellinis 11 Opern hatte nur eine einen Mißerfolg: „Zaira“ (Parma 1829); über „Adelson e Salvini“ (1825) und „Bianca e Fernando“ (1826), über „Il pirata“ (1827) und „La straniera“ (1829), die Mailänder Stücke, über die beiden genannten, für Parma und Venedig bestimmten Stücke erhebt sich die Kurve zu „La sonnambula“ (Mailand 1831), von hier nun auch durch den Umschwung zu soliderer Faktur gestützt, und weiter zu „Norma“ (1831) und dem Pariser Erfolg mit „I Puritani“ (1835); „Il fù ed il sarà“ wurde (1832) nur in kleinem Kreise gegeben; „Beatrice di Tenda“ (1833) hatte geringere Wirkung. Auch hier hängt das Schicksal des Werks grobenteils mit der Wahl des Gesangssolisten zusammen: so ist der „Romeo“ an den Namen der Schröder-Devrient, die „Norma“ an den der Malibran geknüpft. In der Erfindungskraft und im technischen Können hinter Rossini zurückbleibend, besticht Bellini durch Wahrhaftigkeit der Empfindung, die sich in der „Norma“ zu spontanischer Größe zu erheben vermag. Seine Neigung zu pathologischen, nachtseitigen Stoffen ist Romantik, gesehen durch ein romanisches Temperament. Seine Liebesszenen sind bedeutender, als die mit Sicherheit eintretenden Gebete, und im Elegischen und Zärtlichen von eigenem Charme.

Der unerwünschte Erfolg der durch Mayr eingeleiteten Aufnahme Gluckscher Stilelemente war die durch ihre Verkennung verschuldete Verdunkelung der spezifisch italienischen Kunst, seelische Zustände durch den Sologesang darzustellen; man wollte das Drama ergreifen, aber, was man in der Hand hielt, war nur seine äußere Hülle. Der Niedergang der italienischen Oper ist nicht mehr aufzuhalten.

Aus der Fülle der Kräfte, die im Sinne der alten Überlieferung, ohne durch neue Einflüsse wesentlich beunruhigt zu werden, weiterarbeiten und die Versumpfung des Volkes in der „Beata tranquillità“ (Righetti) eines einseitigen und mechanischen Interesses für die absinkende Oper auf dem Gewissen haben, seien folgende Namen genannt: Pier Antonio Coppola (1793–1877); Giov. Tadolini (1793–1872); Giovanni Pacini (1796–1867, etwa 90 Opern); Vincenzo Fioravanti (1799–1877); Joseph Rastrelli (1799–1842 in Dresden lebend); Giuseppe Persiani (1799 bis 1869); Luigi Ricci (1805–59); Cesare Pagni (1805–70, neben Opern zahlreiche Ballette); Michele Costa (1808–84); Federico Ricci (1809–77); Lauro Rossi (1810–85); Giuseppe Concone (1810–61); Achille Peri (1812–80); Alberto Mazzucato (1813–77); Antonio Brancaccio (1813–46); Enrico Petrella (1813–77); Conte Nicola Gabrielli (1814–91); Giuseppe Lillo (1814–63); Antonio Buzzola (1815–71); Francesco Schira (1808 bis 1883); Achille Graffigna (1816–96); Teodulo Mabellini (1817–97); Carlo Pedrotti (1817–93); Antonio Bazzini (1818–97; gediegener Musiker, nur eine Oper: „Turanda“, 1867); Abramo Basevi (1818–85); Nicola de Giosa (1820–85); Cesare Dominicetti (1821–88); Giovanni Bottesini (1821–89); Luigi Arditi (1822–1903); Eugenio Terziani (1824–89); Nicola Coccon (1826–1903); Michele Ruta (1827–96); Antonio Cagnoni (1828 bis 1896); Pietro Platania (1828–1907); Ciro Pinsuti (1829–88); Filippo Marchetti (1831–1902); Alberto Randegger (1832–1911); Amilcare Ponchielli (1834–86). Es ist zu bemerken, daß diese Komponisten, sofern sie nicht in Italien bleiben, sich nicht mehr nach Paris, sondern nach London, auch nach Rußland wenden; aber seit den dreißiger Jahren leben die italienischen Theater vom französischen Import. Zehn Jahre später beginnen nun allerdings die ersten Werke Verdis die Grenze zu überschreiten und Zeugnis abzulegen von der bäuerlichen Kraft einer neuen Erscheinung.

★

¹⁾ Die von H. Kretzschmar: Geschichte der Oper (1919), S. 261, aufgezählten Charakteristika seiner Schreibtechnik weisen in der Tat auf Mayr, zu dem Kretzschmar ihn sonst in Gegensatz bringt. Mays Robustheit ist in der weichen Natur Bellinis allerdings gemildert.

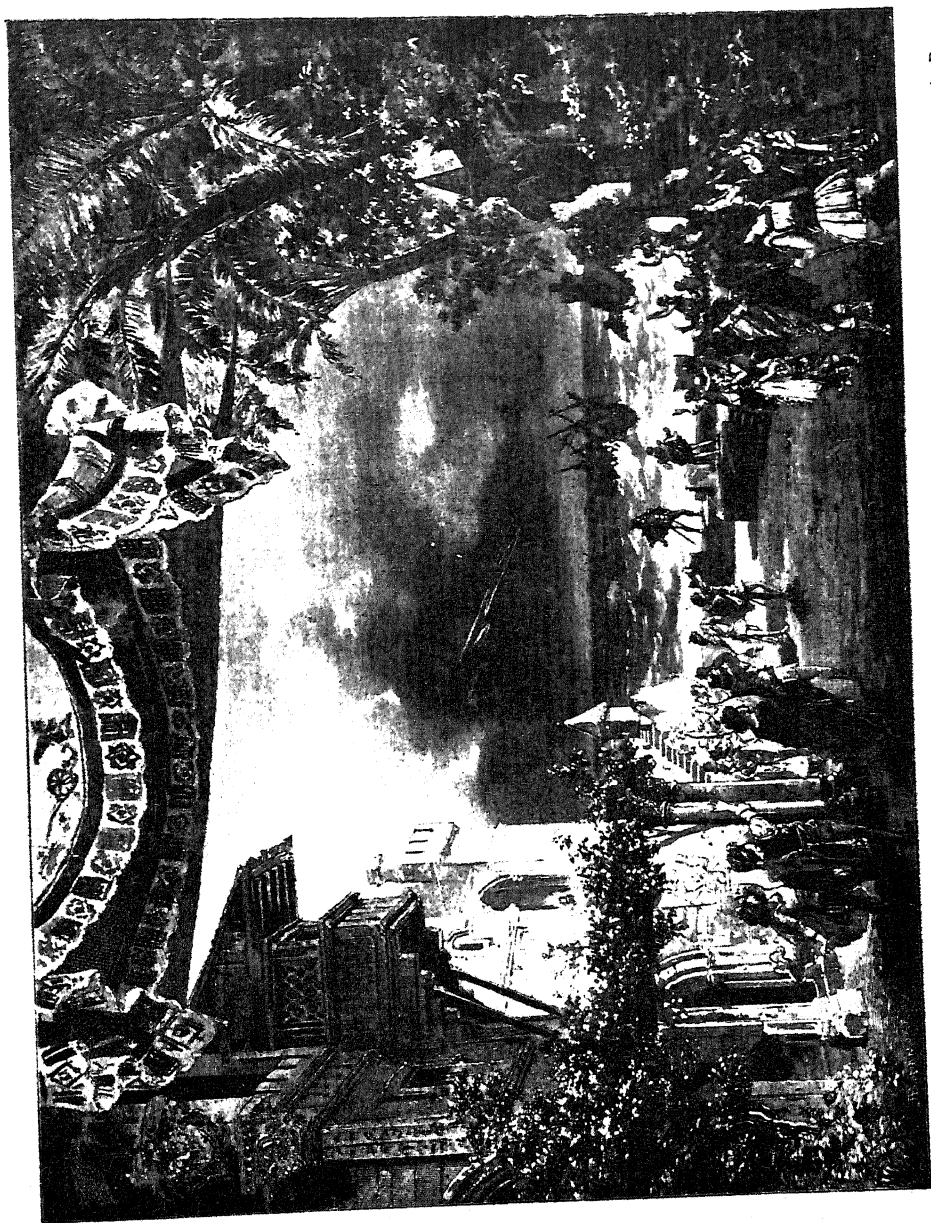


Abb. 83. Verdi, Othello, Szenenbild, Akt I, der Sturm. Nach der Aufführung des Scala-Theaters in Mailand gezeichnet von A. Bonamore.

Giuseppe Verdi wurde am 10. Oktober 1813 zu Roncole, einem Dorfe bei Parma, geboren. Als er sich, vorgebildet durch den Organisten Provesi, 1832 zur Aufnahme in das Mailänder Konservatorium meldet, wird er abgewiesen; so wird er Schüler des Kapellmeisters am Scalatheater Lavigna, dessen fachmännische Winke dem in der Bühne das Organ seines Ausdruckswillens erkennenden Jüngling willkommen sein mußten. Nach seinen ersten Opernerfolgen vermählte er sich (1836) mit der Tochter seines väterlichen Freundes Barezzi, die ihm indes mit zwei Kindern bald wieder entrissen wurde (1840). Verdis zweite Gattin, Giuseppina Strepponi (1817–97) lebte, nachdem sie die Bühne verlassen hatte, als Gesanglehrerin in Paris, bis Verdi sie 1849 (mit den legitimen Formen 1859) heiratete. Verdi hatte sich in seiner Heimat angesiedelt, wo er eine Villa St. Agata erbaut hatte, war aber viel auf Reisen und im Winter meist in Genua. Er starb am 27. Januar 1901 in Mailand.

Die wechselseitige Beeinflussung der französischen und der italienischen Opernkunst, die an die Namen Gluck und Mayr, Cherubini und Spontini, Meyerbeer und Rossini geknüpft ist, läßt es erstaunlich erscheinen, daß der letzte dieser Meister als „Italianissimo“ wenigstens begonnen hat. Nach einigen an Donizetti anknüpfenden Anfängen („Oberto conte di S. Bonifacio“, Mailand 1839, „Un giorno di regno“, Mailand 1840) benutzt Verdi seine nächsten Werke: „Nabucodonosor“ („Nabucco“, Mailand 1842) und „I Lombardi“ (Mailand 1843) dazu, unter dem Mantel religiöser Handlungen in feurigen Ausbrüchen als Patriot zu Patrioten zu sprechen und zur politischen Einigung Italiens aufzufordern; auch der auf Viktor Hugos revolutionärem Stück beruhende, von Francesco Piave nicht gerade glücklich gestaltete „Ernani“ (Venedig 1844) ist noch zu sehr in der Tendenz befangen, als daß ihm mehr, als ein allerdings starker Augenblickserfolg hätte beschieden sein können. Die politische Begeisterung stellte sich nach „I due Foscari“ (Rom 1844, nach Byron), nach „Giovanna d'Arco“ (Mailand 1845) und nach der auf Voltaire beruhenden „Alzira“ (Neapel 1845) erst wieder bei dem selbstgewählten „Attila“ (Venedig 1846) ein; und noch einmal durchmessen wir den gleichen Bogen, wenn wir über „Macbeth“ (Florenz 1847), über „I Masnadieri“ (London 1847, nach Schillers „Räubern“), über „Jerusalem“ (Paris 1847), über „Il corsaro“ (Triest 1848) zu „La battaglia di Legnano“ (Rom 1849) vorschreiten, die, an sich nicht bedeutend, durch die politisch erregte Sprache wirkte. Mit „Luisa Miller“ (Neapel 1849) und mit dem weniger erfolgreichen „Stiffelio“ (Triest 1850) schließt die Epoche von Verdis national begrenzter Wirkung. Der Textdichter Temistocle Solera, ein zu Verdis versonnener Art nicht passender Bohemien, zeigt eine vom „Nabucco“ zu den „Lombardi“, zur „Giovanna d'Arco“ und zum „Attila“ absteigende Linie; Salvatore Cammarano, der Verfasser der „Alzira“, der „Battaglia“, der „Luisa Miller“ und später des „Trovatore“ bleibt eine Episode; Francesco Maria Piave gewinnt den Meister mit dem Buch zu „Ernani“, zeigt ein geringes Niveau in „Foscari“, „Macbeth“, „Corsar“, „Stiffelio“, später in „Simon Boccanegra“, „Forza del Destino“, nimmt aber mit Recht an den Erfolgen der „Traviata“ und besonders des „Rigoletto“ teil. Nicht wegen der Wirkung auf das Publikum, sondern wegen der Wirkung auf den Komponisten ist die Stellung des Librettisten so bedeutend.

Die traditionelle Flüchtigkeit der technischen Arbeit, die Ablösung vollgelungener Teile durch konventionell behandelte Strecken hatte die Kritik des Auslandes wachgerufen, und Verdi hatte schon in der „Luisa Miller“ eine sich steigernde Verfeinerung der Arbeit eingeleitet. Das Werk, das den Weltruhm des Komponisten begründete, ist der aus Viktor Hugos

„Le roi s’amuse“ geschöpfte „Rigoletto“ (Venedig 1851), in dem der Patriotismus zwar noch vorhanden ist, aber gebändigt erscheint. Die Zensur verlegte die Handlung vom Hofe Franz I. von Frankreich an den eines Herzogs von Mantua. Das Festhalten eines wirklich tragischen Tons bei der Anwendung unverfälscht italienischer Mittel in Melodik und Harmonik gibt dieser Oper eine Sonderstellung in den Werken der mittleren Zeit und hebt sie auch über die nun folgenden: „Il Trovatore“ (Rom 1853) und „La Traviata“ (Venedig 1853) heraus, die zur alten Oper, die im „Rigoletto“ bis auf einen kleinen Rest überwunden schien, zurückstreben. Der auf einer spanischen Vorlage von 1836 beruhende „Troubadour“, nicht als Drama, sondern nur als Folge einzelner scharf gesehener Szenen verständlich, ist in der Gegeneinandersetzung von Rittertum und Zigeunerhaftigkeit rein romantisch. Romantik, aber durch die Brille des Alexandre Dumas gesehen, also modern eingekleidet, ist die Bellinis Stoffgebiet erweiternde Geschichte von der Verworfenen, deren Heldenmut in Tränen, deren Edelsinn in Sentimentalität aufgelöst erscheint; immerhin darf zugegeben werden, daß die Neuartigkeit des Kostüms in der „Traviata“, die zusammengefaßte Schlichtheit und Deutlichkeit der psychologischen Verhältnisse der Musik neue Ausblicke eröffnet haben, wenn auch prinzipiell der Ton des gleichzeitigen „Troubadour“ festgehalten wird. Verdis Name war so sehr zum politischen Programm geworden, daß man sich wundern muß, einen Auftrag aus Paris kommen zu sehen: „Les vêpres siciliennes“ (1855), der ihm neben neuen Anhängern auch neue Feinde und eine stilistische Annäherung an die große Oper (Ballett der Jahreszeiten) brachte. Über 2 Werke geringeren Belanges: „Simon Boccanegra“ (Venedig 1857, umgearbeitet Mailand 1881) und die Verwandlung des „Stiffelio“ in einen „Aroldo“ (Rimini 1857) gelangt der Meister zu einem bedeutenden Fortschritt in der dramatischen Anlage mit „Un ballo in maschera“ (Rom 1859), dessen Stoff, der Tod Gustavs III. von Schweden, schon von Auber (1833) war behandelt worden; die Konzentration des Vorwurfs kommt der Vertiefung der musikalischen Arbeit zugute; zum ersten Male seit jenem Jugendversuche zeigen sich Ansätze zur musikalischen Behandlung des Humors. An dem Verhängnis eines unzulänglichen Textes scheitert die Schicksalstragödie „La forza del destino“ (Petersburg 1862); die Umarbeitung der Jugendoper „Macbeth“ für Paris (1865) blieb ohne Nachhall. Verdi selbst fühlt die an die Tradition der großen Oper anknüpfende, dann aber wieder — im Selbstgespräch des Königs — weit in die Zukunft weisende Musik zum „Don Carlos“ (Paris 1867), einen so hohen Standpunkt sie, technisch betrachtet, einnehme, am Texte verunglücken, und er spricht darüber: die Ausdehnung des Buches habe ihn verhindert, großzügig zu arbeiten. Die nun folgenden Jahre der Ruhe sind die Sammlung des der schönsten Altersreife entgegengehenden Mannes, der auch da, wo er die absolute Musik, das Orchester unter dem Einflusse Wagners in höherer Art mitbeteiligt, nie auf die menschliche Stimme als Trägerin der sinnlichen Wirkung — und das Theater ist nun einmal die umhegte Pflanzstätte des immer wieder gesuchten „effetto“ — verzichtet: gerade das, was Wagners komplizierte, der Pose nicht abholde Natur erstrebt und verschmäh, das verschmäh und erstrebt die „sincerità“ seines menschlichen und künstlerischen Antipoden Verdi.

Die Anwendung des schon im „Don Carlos“ als Erinnerungsmotiv auftauchenden Leitmotivs macht, geschähe sie auch in weniger zurückhaltender Art als in der „Aida“ (1871, Cairo), aus dem großen Opernkomponisten keinen Musikdramatiker; beide stehen auf zwei selbständigen Berggipfeln, die sie auf verschiedenen Wegen erklommen, aber sie vermögen jetzt, sich

zu sehen und zu grüßen. Der Text der „Aida“ geht auf die französische Fassung eines alt-ägyptischen Stoffes durch Mariette-Bey zurück, der, von Antonio Ghislanzoni verständig bearbeitet, dem Meister des „Nabucco“ und der Zigeunerszenen im „Troubadour“ Gelegenheit zur Ausmalung östlichen Lokalkolorits gibt. Aber auch im Dramatischen soll die Musik Herrin bleiben; die Verklärung der Nummernoper wollte der Komponist: „Womöglich abgebrochene Verse“ („La parola scenica!“) ruft er dem Dichter zu. Auch der *bel canto* kann zur Wahrheit führen. Der seelische Zuwachs kommt aber auch dem Orchester zugute, das darum nicht aufhört, das Verdi zu sein. Dramatische Steigerung und dazwischen lyrische Flächenhaftigkeit sind die glücklichen Kennzeichen des von Arrigo Boito, dem Komponisten des „Mefistofele“, dargebotenen Buches zum „Othello“ (Mailand 1887). In den 16 Jahren, die zwischen „Aida“ und „Othello“ liegen, hatte sich der Sieg des Musikdramas entschieden; die italienische Oper galt auch dem jüngeren italienischen Musikergeschlecht als verloren. Shakespeare, dunkel gehnt in der Macbethzeit, wird die Rettung des Mittelmeervolkes bringen, nicht etwa die Nachahmung des germanisch-nebelhaften Mythos. „Wir sind auf Klarheit bedacht und zum großen Teil Skeptiker“ (an Clara Maffei). Der Umstand, daß das langsam werdende Werk „Jago“ genannt werden sollte, ist charakteristisch für den Umschwung, der sich in der Einstellung des Schöpfers zum Geschaffenen vollzogen hatte: nicht mehr „amore“ und „passione“, so bereitwillig sie sich darboten, stehen mehr im Blickpunkt: etwas Geistiges ist, da nun die Sinnlichkeit der Weisheit gewichen, an ihre Stelle getreten; das Parlando löst das Melos ab. Für den Spott, der aus der Kälte fließt, findet das Orchester zum ersten Male Töne. Daneben aber gewinnt auch die Natur als romantischer „Held“ ihre Stellung wieder in der Gewitterszene, im Rauschen des den Nachhall von Desdemonas Lied forttragenden Windes. Jetzt war auch der Tragiker in ihm so groß geworden, daß er die Ergänzung durch das Komische finden konnte, das er instinktiv seit langem ersehnt hatte. Wieder ist es Shakespeare, an den er sich wendet, Shakespeare, der die Heiterkeit der italienischen Trecentisten widerstrahlte und dessen Zug zur Wahrhaftigkeit in ihm eine Saite erklingen machte. Wieder ist Boito der Textdichter; der Dickwanst Falstaff ist der Held, der Stil des Werkes durchaus auf das Intime gestellt, nicht an das große und gar an das italienische Publikum gewandt: eine Kammeroper hundert und einige Jahre nach dem „Figaro“. Die Uraufführung am 9. Februar 1893 in dem die Bühne verkleinernden Scala-Theater zeigt den Sieg des aus dem Geist der Sprache geschöpften Parlando; so weit aber abgerückt von allen Buffogeppflogenheiten, daß Otto Nicolais „Lustige Weiber“ uns italienischer anmuten, als dies Werk der leichtesten Hand, die keine Stimmverdoppelung, zumal keine Unterstützung der Gesangslinie durch das Instrument mehr kennt und Kammermusik schreibt, völlig unabhängig von der Sprache Rossinis, wie auch der „Meistersinger“ bis zu dem „Tutto nel mondo è burla“ der Schlußfuge.

Ähnlich wie Wagner in Deutschland, hatte Verdi in Italien Mit- und Widerstrebende, deren Wirken — Boito schreibt lieber einen Text für Verdi, als eine eigene Oper — ähnlich wie in Deutschland einigermaßen im Dunkel bleibt.

Tomaso Benvenuti (1838—1906, 7 Opern); Riccardo C. D. D. Gandolfi (1839—1920, 3 Opern); Franco Faccio (1840—91, Verdi-Dirigent, eigenartige Opern: „I profughi Fiamminghi“, 1863, und „Amleto“, 1865, Text von A. Boito); Romualdo Marengo (1841—1907, 4 Opern, eine Operette, über 30 Ballette); Arrigo Boito (1842—1918, als Dichter: Tobia Gorrio, bekannt als Librettist Verdis, bringt 1868 einen „Mefistofele“ heraus, der später als originelles Werk anerkannt wird; 2 Opern sind noch unaufgeführt: „Nerone“ und „Orestide“); Costantino dall'Argine (1842—77, Ballette und Opern); Nicola d'Arienzo (geb. 1842, 10 Opern, zum Teile komisch); Amintore

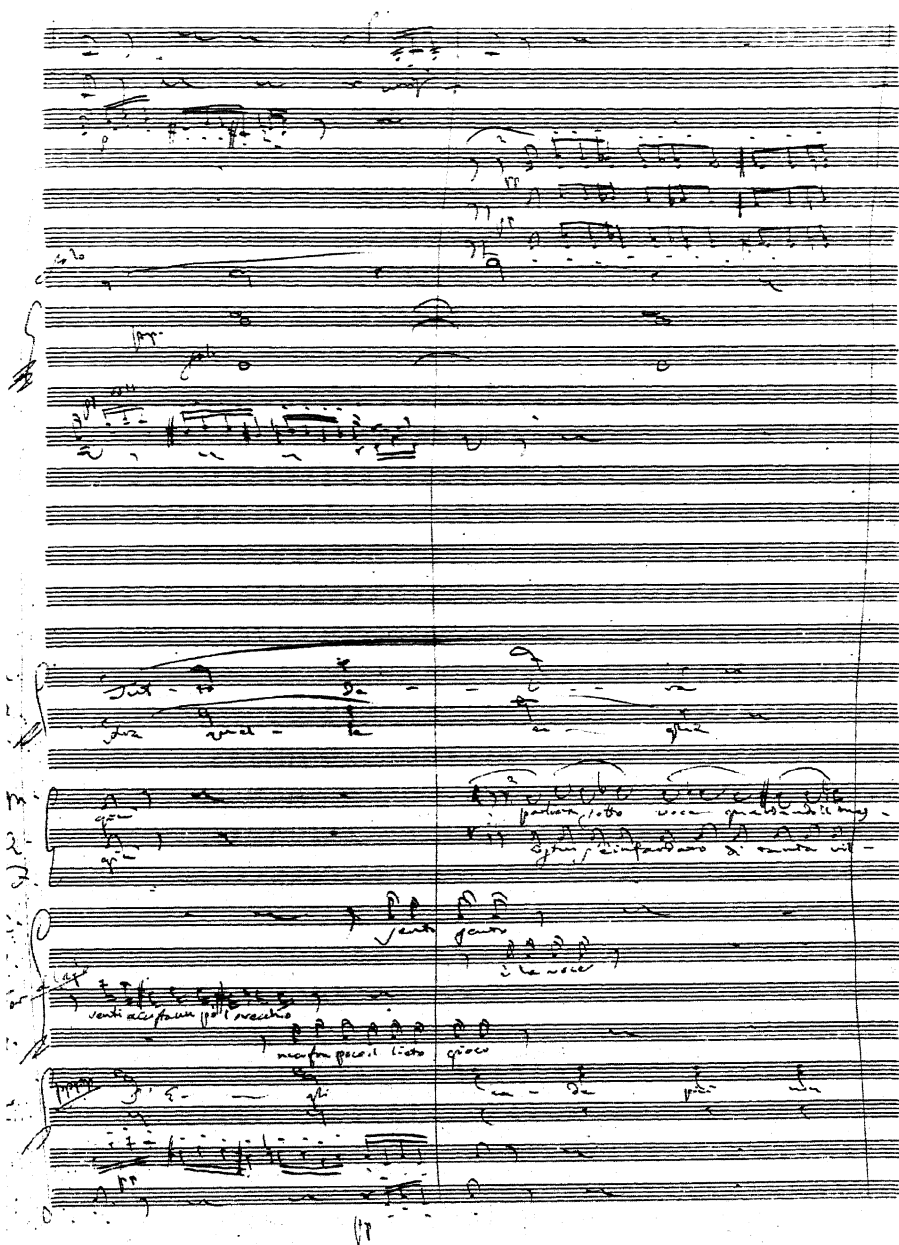


Abb. 84. Giuseppe Verdi, Falstaff, Autograph. Aus dem Finale des zweiten Akts.
Original im Besitze der Firma G. Ricordi & Co. in Mailand.

Galli (1845—1919, 2 Opern); Salvatore Auteri-Manzocchi (geb. 1845, 6 Opern); Guglielmo Branca (geb. 1849, 3 Opern); Antonio Scontrino (geb. 1850, 5 Opern, Musik zu G. d'Annunzios „Francesca da Rimini“); Eugenio Pirani (geb. 1852, ein Ballett: „Des Künstlers Traum“; Oper: „Das Hexenlied“, Prag 1902); Gaetano Coronaro (1852—1908, 3 Opern); Alfonso Rendano (geb. 1853, Oper: „Consuelo“, 1902, auch in Deutschland); Antonio Smareglia (geb. 1854, von Wagner beeinflusste Opern: „Preziosa“, 1879, „Bianca da Cervia“, 1882, „Rè Nala“, 1887, „Der Vasall von Szigeth“, Wien 1889, „Cornelius Schutt“, Prag 1893, „Noſte istriane“, 1895, „La Falena“, 1897, „Oceana“, 1903, „L'abisso“, 1914); Michael Esposito (geb. 1855, eine Oper und eine Operette für England, 2 Opern für Rußland); Alberto Franchetti (geb. 1860, in Deutschland gebildet, sieben zum Teil auch in Deutschland gegebene Opern); Emilio Pizzi (geb. 1862, 8 Opern); Crescenzo Buongiorno (1864—1903, eine italienische Oper: „Etelka“, 1887, darauf 12 Operetten und dann 3 deutsche Opern: „Das Erntefest“, 1896, „Das Mädchenherz“, 1901, „Michel Angelo und Rollo“, 1903); Ferruccio B. Busoni (1866—1924 lebte in Deutschland, Opern: „Sigune oder das versunkene Dorf“, 1888, „Die Brautwahl“, 1912, „Turandot“, „Arlecchino“, 1918 und „Der Doktor Faust“, vollendet von Ph. Jarnach, 1925).

Aus Italien kommen auch die praktisch-künstlerischen Ergebnisse einer die letzten Jahre des 19. Jahrhunderts allgemein charakterisierenden Weltanschauung, die in tiefem Mißtrauen gegen den Menschen eine technische Bewertung der Dinge propagiert. Die daraus entfließende Leugnung der Notwendigkeit einer das Geschehen zusammenfassenden Stilisierung für das Kunstwerk ergreift auch den nach der Zuschauerseite offenen, künstlich beleuchteten, durch das Orchester vom Parkett getrennten Schauplatz der Opernbühne. So wohlthätig der Naturalismus auch auf gewisse Verwaschungen des Idealismus gewirkt hat, wahr — und wahr zu sein war das Ziel — ist seine Kunst eben nur in einem niederen und elementaren Sinne. Die große, noch Goethe eigene Fähigkeit, aus der Tagseite des Lebens Darstellenswertes zu finden, war unter dem Eindruck einer aufkommenden pessimistischen Grundstimmung dem bequemerem Verfahren gewichen, Ausschnitte aus der Nachtseite des Daseins zu verabreichen. Die Programmmusik mit ihrer Verführung zur Kleinmalerei der außermusikalischen Anreize, die musikalische Unterstreichung der Gebärde durch Wagner hatten die der Lösung der neuen Probleme dienlichen Mittel bereitgestellt; aber Deutschland war stofflich zu sehr an Wagner gekettet. Von der Dichtung, oder richtiger vom Text aus kam auch diesmal der neue Musik- und Kunststil. Vielleicht ist schon Mussorgskis „Boris Godounow“ (1874), in gewissem Sinne schon Verdis „Traviata“ (1853) als Vorläufer der heftigen Bewegung anzusprechen, mit der Italien, der historischen und heroischen Töne satt, im Jahre 1890 losbrach, als der junge Pietro Mascagni (geb. 1863) in dem von Ricordi veranstalteten Wettbewerb um eine einaktige Oper mit der „Cavalleria rusticana“ den Sieg, der zugleich ein Weltsieg war, errang. Die Probleme des Kampfs um das Dasein, die Turridu auszufechten hat, vergleiche man mit denen des gleichen Kampfes, die in dem etwas über 100 Jahre früher liegenden Goetheschen Stück „Die Geschwister“ (1776) gelöst wurden, und ermesse den Rückgang der künstlerischen Gesinnung, den der „Verismo“ bedeutet. Ricordis Rivale Sonzogno hatte das Glück, zwei Jahre nach der „Cavalleria“ mit Ruggiero Leoncavallos (1858—1919) zweiaktiger Oper „I Pagliacci“ (Text vom Komponisten) einen durch fast ebenso billige Mittel erreichten, aber ebenso nachhaltigen Publikumserfolg zu erringen. Die auffallende Duplizität dieser Erfolge hat die unerwünschte Nebenerscheinung, daß beide Komponisten mit ihren andern Werken nicht durchzudringen vermochten, Mascagni noch weniger als Leoncavallo. Mascagni schrieb nach seinem Erfolge noch die Opern: „L'amico Fritz“ (1891), „Die Rantzau“ (1892), „Ratcliff“ (1894), „Zanetto“, „Silvano“, 2 Einakter (1895), „Iris“ (1898), „Le maschere“ (1901), „Amica“ (1905), „Isabeau“ (1912), „Parisina“ (1913), „Lodoletta“ (1917) und eine Operette „Si“ (1919). Leoncavallo hatte mit einer tragischen Oper „Chatterton“ (erst 1896 aufgeführt) Unglück, versuchte sich dann an

einer Trilogie „Crepusculum“, deren 1. Teil „I Medici“ vollendet wurde (aufgeführt 1893). Inzwischen hatte der Komponist den bekannten Erfolg und fuhr mit „La Bohème“ (1897) und mit „Zaza“ (1900) in dem gleichen Genre fort; der „Roland von Berlin“ (1904) enttäuschte, wie die folgenden nun nicht mehr von ihm selbst gedichteten Werke: „Maja“ (1910), „I Zingari“ (1912), „Ave Maria, Mameli“ (1916) und die Operetten: „Malbruk“ (1910), „La reginella delle rose“ (1912), „Are you there“ (1913), „La candidate“ (1915), „Prestami tua moglie“ (1916) und „A chi la Giarettiera“ (1919).

Der Vertreter eines neuen, von Frankreich und sonderlich von dem Zolakomponisten A. Bruneau beeinflussten Verismus hatte Leoncavallo und seiner „Bohème“ das Wasser abgegraben: Giacomo Puccini (1858–1924) hatte ein Jahr vorher (1896) den gleichen, über und über in Sentimentalität getauchten Stoff auf eine halb weltmännische, aber überall ansprechende Art behandelt, nachdem er sich von einem die natürlichen Zusammenhänge wahren Werk „Le Villi“ (1884) über „Edgar“ (1889) zur halbveristischen, in der Erfindung hochstehenden „Manon Lescaut“ (1893) durchgerungen hatte. Das Fehlen einer rein pessimistischen Anschauung holt Puccini mit seiner blutrünstigen „Tosca“ (1900) reichlich wieder auf. Die Abkehr vom *Verismo* erleichtert sich Puccini, der im Innern dem französischen *Sentiment* näher steht, als der italienischen Vitalität, der aber auch für eine Weltkundschaft zu sorgen hatte, durch die Einkleidung moderner Menschen in ausländische Kostüme; da die der Türken und Ägypter abgetragen sind, wendet er sich mit „Madama Butterfly“ (1904) an den fernen Osten, mit „La fanciulla del West“ (1913) an den fernen Westen. „La rondine“ (1917) neigt, wie das ganze Genre trotz gelegentlich sich breit machender Brutalität, zur Operette. Die Rückkehr zum *Verismo* in dem Einakter „Il Tabarro“, zur Manon in „Suor Angelica“ wird abgelöst durch einen derben Spaß aus der Boccacciozeit: „Gianni Schicchi“ (alle drei 1920). Die Anbequemung des Puccinischen Werks an den Alltagsbetrieb der Opernhäuser und an ein internationales Durchschnittspublikum erklärt seinen Erfolg zu einer Zeit, da der Schiller-Wagnersche Gedanke von einer Bühne als moralischer Anstalt immerhin noch nicht verflogen war.

Zum alten *Verismo* ist der Deutsch-Italiener Ermanno Wolf-Ferrari (geb. 1876), der Komponist vieler reizender Musiklustspiele, in seiner Oper: „Der Schmuck der Madonna“ (1908) übergegangen, ohne von der Eignung seiner feinen Natur für diese Ausdrucksweise zu überzeugen. Vor diesem Werk liegt ein biblisches Stück „La Sulamita“ (1898), liegen die Opern „Cenerentola“ (1900), „Le donne curiose“ (1903), „Die vier Grobiane“ (1906); es folgen ihm: „Susannens Geheimnis“ (1909), „Der Liebhaber als Arzt“ (1913), „Gli amanti sposi“ (1925) und „Sly“ (1927).

★

Von spanischen und portugiesischen Opernkomponisten und Verfassern von Zarzuelas (Singspielen mit Dialog) im 19. Jahrhundert sind zu nennen: Don M. Hilarion Eslava (1807–78, 3 Opern); Joaquim Casimiro (da Silva, 1808–62, Operetten, Zauberpossen, Inzidenzmusiken); Carlo Emanuele di Barbieri (1822–67, Opern, darunter: „Perdita, ein Wintermärchen“, 1865; Ballette; Posen); Emilio Serrão (geb. 1850, 2 Opern für Madrid: „Irene d'Otranto“, 1891, „Gonzola del Cordoba“, 1898); Tomas Breton (y Hernández, geb. 1850, 4 Opern; 3 Zarzuelas); Ruperto Chapi (y Lorente, 1851–1909, 6 Opern; 155 Zarzuelas); Don Isaac Albeniz (1860–1909, mit bedeutendem Einfluß auf den französischen Impressionismus Debussys, 5 Opern, darunter die Trilogie „King Arthur“, 1897–1906; Zarzuelas);

Francesco Ciléa (geb. 1866, 5 italienische Opern); Joan Manén (geb. 1883, Opern: „Giovanna di Napoli“, 1903; „Acté“, 1903, auch in Deutschland; „Der Fackeltanz“, 1909).

Spiro Samara (1861—1917, Opern für Paris, Italien und Athen, darunter „Flora mirabilis“, 1886) ist griechischer Abkunft.

Literatur

Blessinger, Karl: Giuseppe Verdi; Der Verismo. Meister der Oper, hrsg. vom Bühnenvolksbund in Frankfurt a. M. o. J. (1921). — Radiciotti, Giuseppe: Teatro e musica in Roma nel secondo quarto del secolo XIX (1825—50). Atti del congresso internazionale di scienze storiche. Vol. VIII, 157. Roma 1905. — Schiedermair, Ludwig: Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. I. Simon Mayr. Leipzig 1907. II. Simon Mayr (II. Teil). Leipzig 1910. — Soubies, Albert: Le théâtre italien de 1801 à 1913. Paris 1913. — Weißmann, Adolf: Verdi. Stuttgart-Berlin 1922. — Derselbe, Giacomo Puccini. München 1921. — Werner, Th. W.: Die Musikhandschriften des Kestnerschen Nachlasses im Stadtarchiv zu Hannover. Hannoversche Geschichtsblätter Jahrg. 1919, S. 241.

Norwegen

Ole Bulls, des berühmten Geigers, Traum vom norwegischen Nationaltheater findet seine reale Berechtigung in der durch einen im Vergleich zu Dänemark und Schweden festen Abschluß vor fremder Berührung bewahrten Eigenart der Kultur und Gesinnung des Volkes. Wenn diesem Traum eine Erfüllung nicht wurde, so liegt der Grund wohl nicht in der Begabung der Rasse, die ja literarische dramatische Talente in größerer Zahl hervorgebracht hat, sondern in dem zufällig zu nennenden Fehlen einer Musikererscheinung, deren Neigung und Befähigung dem Theater gegolten hätte. Auch mögen die Eigenheiten der Organisation der Musikpflege mitsprechen. Norwegens erste Oper: M. A. Udbyes (1820—89) „Fredkulla“ ist jedenfalls nie zur Aufführung gekommen. Das gleiche Schicksal trifft die Opern „Stig Hvide“, „Stallo“ und das Singspiel „Svein Uråd“ des der Moderne geneigten Ole Olsen (geb. 1850), dessen „Lejla“ erst 1908 in Christiania hervorgezogen wird. Eine dem Stoff nach nationale Oper „Fra gamle Dage“ schrieb Joh. Haarklou (geb. 1847), der er „Vaerringare i Myklagaard“ folgen ließ. Catharinus Elling (geb. 1858) tritt mit einer Oper „Kosakkern“ hervor. Die stärkste Begabung spricht sich bisher in Gerhard Schjelderup (geb. 1859) aus; der in Gegensatz zu den meist in Deutschland gebildeten norwegischen Komponisten aus französischer Schule hervorgehende, in Deutschland ansässige Meister wurde durch die Musikdramen „Jenseits Sonne und Mond“, „Ein Volk in Not“, „Die scharlachrote Blume“, „Norwegische Hochzeit“ (1900 in Prag), „Frühlingsnacht“ (1908 in Dresden), „Sturmvogel“ (1916), „Bruder-ovet“ („Brautraub“ 1919), sowie durch ein Weihnachtsspiel, ein dramatisches Märchen „Sampo“ und ein Tanzmärchen „Wunderhorn“ bekannt. Die Zuwendung zur musikalischen Behandlung von literarischen Dramen ist für die norwegischen Musiker zu stark, als daß sie übersehen werden dürfte: so schreibt Wald. Thrane (1790—1828) eine Bühnenmusik zu Bjerregaards „Fjaeldaeventyret“ („Bergabenteuer“, 1824), J. G. Conradi (1820—96) eine solche zu Monsens „Gudbrandsdölerne“, Fr. Aug. Reissiger (1809—83) zu „Til Saeters“ und andern norwegischen Texten, Rich. Nordraak (1842—66) zu Bjørnsens „Maria Stuart“ und „Sigurd Slembe“, Edvard Grieg (1843—1907) zu Ibsens „Peer Gynt“, Elling zu Ibsens „Kaiser und Galiläer“ und zu Shakespeares „Sommernachtstraum“, Olsen zu Weilens „Erik XIV.“ und zu Rolfsans „Svaem Uraed“, Iver Holter (geb. 1850) zu Goethes „Götz“, und Schjelderup zu Gjellerups „Opferfeuer“ und zu Borngräbers „Über Attilas Grab“.

Schweden

Die Musikgeschichte Schwedens verzeichnet als charakteristische Eigenheit des 17. und 18. Jahrhunderts einen bunten Wechsel von Beeinflussungen durch die Kunst aller Kulturländer: Düben stammt aus Deutschland, Roman ist Schüler Pepuschs und Händels, die *Opera seria* eines Uttini mit französischer Prachtentfaltung und italienischer Musik wird von Naumann fortgesetzt („Gustav Vasa“, 1786), das deutsche Singspiel und die *Opéra comique* wandern ein. Des dritten Gustav 1773 gegründetes Opernhaus in Stockholm wird 1806 in ein Hospital verwandelt, aber 3 Jahre später seiner Bestimmung wieder zugeführt; die Ansätze zu einer national-schwedischen Oper unter K. Stenborg („Gustav Adolfs jakt“, 1777 und „Gustav Eriksson in Dale-Karli“, 1787) entwickeln sich in dem 1772 gegründeten schwedischen Volkstheater, dem sich 1788 die vom Ausland lebende schwedische komische Oper anschließt.

Die Neigung des Volkes zum begleiteten und unbegleiteten Liedgesang verschuldet in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts neben dem Beiseitelassen der Instrumentalmusik eine von Deutschland, Frankreich und Italien ausgehende Fremdherrschaft in der Oper. Mozart erscheint 1812 mit der „Zauberflöte“, 1813 mit „Don Giovanni“ und 1814 mit der „Entführung“ in Stockholm. Von Méhul und Rossini abhängig zeigt sich das 1806 zuerst erscheinende, noch heute beliebte Singspiel „Ungdom og Galskab“ des aus Frankreich stammenden Geigers und Sängers J. B. Ed. Dupuy (1771—1822); italienische Beeinflussungen nachhaltiger Art bringt der gegen die Mitte des Jahrhunderts plötzlich in Stockholm auftauchende Veroneser Jac. Foroni (1825—58) mit, der nach einer in Mailand aufgeführten Oper („Margherita“, 1847) bis 1850 die Werke „Cristina di Suezia“, „I gladiatori“ und „Advokaten Pathelin“ herausbrachte. Diesen fremden Tönen gegenüber vermag der heimatliche Klang, den A. Randel (1806—64) in seiner Bühnenmusik „Värmländingarne“ anschlägt, nicht durchzudringen. J. N. Ahlström (1805—57) tritt mit den Opern „Ringaren i Notre Dame“, „Alfred der Große“, „Abu Hassan“, A. Lindblad (1801—78) mit dem romantischen Werk „Fröndörerna“ (1835, zur Einweihung des neuen Opernhauses in Stockholm 1898 wieder aufgenommen), S. Saloman (1816—99) mit einer größeren Anzahl von Opern hervor, von denen nur ein Teil: „Tordenskjeld“ (1844), „Die Herzensprobe“ (1846), „Das Diamantkreuz“ (1847, umgearbeitet 1886), „Der Flüchtling von Estrella“ (1867) in Skandinavien zu Gehör kam; „Das Korps der Rache“ erschien (1850) in Weimar, „Der verliebte Teufel“ (1867) in Moskau; im Jahre 1868 folgte „Die Rose der Karpathen“.

Neben den in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sich behauptenden ausländischen Komponisten — es sind die gleichen Namen, die das deutsche Repertoire färben — machen sich Erneuerungsversuche der Stenborgschen Bestrebungen, zu einer nach Form und Inhalt schwedischen Oper zu gelangen, wieder bemerkbar. Ivar Hallström (1826—1901), immerhin noch an Meyerbeer und an die *Opéra comique* angelehnt, überbietet sein erstes Werk „Herzog Magnus“ (1867) durch die auch in Deutschland aufgeführte Oper „Den Bergtagna“ („Der Bergkönig“, 1874) und läßt „Die Gnomenbraut“ (1875), die „Wikingerfahrt“ (1877), „Jaguarita“ (1884), „Nyaga“ (1885), „Per Swinaherda“ (1887), „Granadas Tochter“ (1892), „Liten Karin“ (1897) folgen; die Operette und das Märchenspiel bedenkt er mit „Den fortrollade Katten“ (1869), „Mjölmarvargen“ (1871), „Silverringen“ (1880), „Aristoteles“ (1886), „Hindons snaror“ (1900), das Ballett mit „In London“ (1871), „Das Abenteuer in Schottland“

(1875), „Melusina“ (1882); eine Musik zu Hedbergs Schauspiel „Stolts Elisif“ ist vom Jahre 1870. Die in der gleichzeitig aufblühenden selbständigen Instrumentalmusik sich notwendig machende symphonische Bindung kommt fortan auch dem Schaffen für das Theater zugute, zunächst in Alb. Rubensons (1826—1901) Schauspielmusiken zu Hostrups „En Nat mellem Fjeldene“ (1858) und zu Björnsons „Halte Hulda“ (1865) und in denen Joh. Aug. Södermans (1832—76) zu „Die Hochzeit in Ulfasa“ (1865, daraus der auch auf dem Kontinent bekannt gewordene „Bröllopsmarsch“ für 4 Frauenstimmen), zu Schillers „Fiesco“ und „Jungfrau von Orleans“, zu Shakespeares „Richard III.“ Eine vermittelnde Stellung zwischen Södermans älteren Opern „Urdur“ (1852), „Regina von Emmeritz“ (1853), „Hin ondes lärospån“ (1856) und der Neuzeit nimmt Richard Henneberg (geb. 1853) mit der komischen Oper „Drottningens Volfart“ (1882) ein; auch er schreibt Bühnenmusiken zu Shakespeareschen Stücken, zu Ibsens „Brand“, zu „Lycko-Pers resa“, zu „Erik XIV.“, zu „Diamantbröllopet“ und das Ballett „Undina“. Dem Singspiel wenden sich hier und da noch Interessen zu, ohne eine neue Blüte heraufzuführen.

Im letzten Viertel des Jahrhunderts erfährt auch Schweden, nicht zuletzt durch die propagatorische Wirksamkeit des Deutschen Henneberg, die unentrinnbare Macht des Wagnerschen Genius, ohne daß deshalb die Betonung des Völkischen schwächer zu werden brauchte, obwohl die nordische Welt Wagners den klaren und heiteren Geist der jetzt das Übergewicht gewinnenden Nordschweden nicht so widerspiegelt, daß man an das Walten innerer Verwandtschaft zu glauben hätte. Andreas Hallén (geb. 1846), obwohl von Reinecke, Rheinberger und Rietz geschult, steht, von Natur kräftig, wuchtig und auch leidenschaftlich, zweifellos im Deklamatorischen und in der Instrumentation unter Wagners Bann, aus dem er sich allerdings gelegentlich, und je später, je sicherer, mit dem Zurückgreifen auf urwüchsiges Gut in Lied- und Tanzformen (und kein Volk der Welt hat so schöne Tänze wie die Schweden) zu befreien versteht. Mit den Opern „Harald der Wiking“ (Text von H. Herrig, 1881 Leipzig, 1884 Stockholm), „Hexfällan“ (1896 Stockholm, umgearbeitet als „Walborgsmässa“, 1902), „Der Schatz des Waldemar“ (1897 Stockholm, 1913 Stuttgart) trifft er den melodiosen Stil Wagners. In der Behandlung der Orchesterpolyphonie ist ihm der weniger plastisch gestaltende Wilh. Stenhammar (geb. 1871), dessen Opern „Tirfing“ (1898) und „Hochzeit auf Solhaug“ (1899) auch in Deutschland erschienen, erheblich überlegen. Die Synthese zwischen Wagner und dem Geist des schwedischen Volkes versucht auch Wilhelm Peterson-Berger (geb. 1867) in dem Festspiel „Sveagaldrar“ (1897), in dem Märchenspiel „Das Glück“ (1902) und in den Musikdramen „Ran“ (1903) und „Arnljot“ (1910). Namentlich aufgeführt seien noch: Bror Beckman (geb. 1866, Musik zu „En lyckoriddare“), P. Norderman (geb. 1867, „König Magnus“), Gösta Geijer (geb. 1857, dramatische Szene „Eine Klostersage“) und die Komponistin H. MunkteU (geb. 1852) mit der einaktigen Oper „Firenze“ von 1889.

England

Eine selbständige Entwicklung der Opernkomposition wird in England (und in Amerika) durch das 19. Jahrhundert hindurch nicht festzustellen sein. Folgende englische Komponisten haben sich der Oper zugewandt: Charles Edw. Horn (1786—1849, 26 Singspiele, eine Oper: „The maid of Saxony“, 1842); John Barnett (1802—90, wie der vorige von

deutscher Abkunft, Verfasser vieler Bühnenmusiken, erfolgreiche romantische Opern: „Die Bergnymphe“, 1834, „Schön Rosamund“, 1837, und „Farinelli“, 1838); John Lodge Ellerton (1807–73, 7 italienische, 2 deutsche, 2 englische Opern); Mich. William Balfe (1808–70, zahlreiche Opern, darunter: „The siege of Rochelle“, „Das Mädchen von Artois“, „Catharina Grey“, „Jeanne d'Arc“, „Falstaff“, „Keolanthé“, „The bohemian girl“, 1843, „Das Mädchen vom Markusplatz“, 1844, „Die Zauberin“ 1845, für London und „Le puits d'amour“, „Die vier Haimonskinder“, „Der Stern von Sevilla“ für Paris; der Leichtigkeit der Konzeption steht die Unfähigkeit zur Sammlung entgegen); John Liptrot Hatton (1809 bis 1886, Operette: „Die Königin der Themse“, 1844; Opern: „Pascal Bruno“, 1844 in Wien, „Rose“, auch: „Love's ransom“, 1864, und „Hezekiah“, biblisches Drama, 1877; viele Bühnenmusiken zu Shakespeare und Byron); William H. Holmes (1812–85, eine Oper); Edward J. Loder (1813–65, Opern: „Nourjahed“, 1834, „Dice of death“, 1835, „Raymond and Agnes“, „The night dancers“; Singspiel: „Puck“; Maskenspiel: „The island of Calypso“; ferner eine Neubearbeitung der *Beggars-opera*); der Ire W. Vincent Wallace (1813–65, Opern: „Maritana“, 1845, „Mathilde von Ungarn“, 1847, „Lurline“, 1860, „The amber witch“, 1861, „Love's triumph“, 1862, „The desert flower“, 1863, „Estrella“, unvollendet); Henry Hugh (Heinrich Hugo) Pearson, auch Pierson (Pseudonym Edgar Mansfeld, 1816–73), in Deutschland lebend, schrieb solide deutsche Opern: „Der Elfensieg“, 1845, „Leila“, 1848, „Contarini“, 1872, „Fenice“, nachgelassen 1883, und Bühnenmusiken: zum 2. Teile des „Faust“, 1854, und für „Hamlet“); Thomas German Reed (1817–88, veranstaltet seit 1855 in Martins Hall zu London, dann in der Gallery of Illustration und St. Georges Hall theatralische Aufführungen kleineren Genres mit eigenen Werken); Henry David Leslie (1822–96, Oper: „Ida“, 1865; Operette: „Romance of Bold Dick Turpin“, 1857); Francis Edward Bache (1833–58, in Deutschland gebildet; Opern: „Which is which“, 1851, und „Rübezahl“, 1853, in Handschrift); Joseph Parry (1841–1903, Opern: „Blodwen“, 1878, „Arianwen“, 1890, „Sylvia“, 1895, „King Arthur“, 1897); Arthur S. Sullivan (1842–1900, schrieb außer Operetten, derer schon gedacht wurde, eine aus dem Oratorium „The martyr of Antioch“ gewonnene Oper 1898 und die große Oper „Ivanhoe“, 1891; außerdem Ballette und Bühnenmusiken zu Stücken von Shakespeare); Alfred James Caldicott (1842–97, Operetten); Alfred Cellier (1844–91, französischer Abkunft, zahlreiche Operetten); Alexander C. Mackenzie (geb. 1847, Opern: „Colomba“, 1883, „The troubadour“, 1886; Operetten: „His Majesty“, auch „The court of Singola“, 1897, „The knights of the road“, 1905, „The cricket on the hearth“, 1914, „Phoebe“); Arthur Goring Thomas (1851–92, Opern: „Esmeralda“, 1883, auch in Deutschland, und „Nadeshda“, 1885); Frederick Corder (der Übersetzer des „Rienzi“ und der „Meistersinger“, geb. 1852, schrieb 2 Opern: „La morte d'Arthur“, 1878, „Nordisa“, 1887, und außer Schauspielmusiken 4 Operetten: „Philomel“, 1880, „A storm in a tea-cup“, 1880, „The Nabobs pickle“, 1883, „The noble savage“); Frederic H. Cowen (geb. 1852, 4 Opern: „Pauline“, 1876, „Thorgrim“, 1890, „Sigma“, 1893 in Mailand, „Harold“, 1895; 2 Operetten: „Garibaldi“, 1860, „One too many“, 1874; eine Musik zur „Jungfrau von Orleans“); Ethel M. Smyth (geb. 1858, Opern: „Fantasio“, Text von der Komponistin, Weimar 1898, „Der Wald“, einaktig, Text von der Komponistin, Dresden 1901, „Strandrecht“, Leipzig 1906 u. ö., „The wreckers“, London 1909); J. Edward German (German Edw. Jones, geb. 1862, Opern: „The Esmarald isle“, 1901 mit Sullivan, „Merry

England“, 1902, „A princess of Kensington“, 1903, „Tom Jones“, 1907; Operette: „The rival poets“, 1886; Bühnenmusiken zu Shakespeares „Richard III.“, „Heinrich VIII.“, „Romeo und Julie“, „Was ihr wollt“, „Viel Lärm um nichts“; Frederick Delius (deutscher Abkunft, geb. 1863, Musikdrama „Koanga“, 1904, „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, nach G. Keller vom Komponisten 1907 in Berlin, „Fennimore und Gerda“ nach Jacobsen 1914 in Köln, ein Einakter „Margot la rouge“); Hanish Mac Cunn (geb. 1868, Opern); John David Davis (geb. 1869, Oper: „The Zaporogues“, als „Die Kosaken“ 1903 in Antwerpen aufgeführt); Arthur Hinton (geb. 1869, Oper „Tamara“, mehrere Operetten); Henry Jos. Wood (geb. 1870, komische Opern: „Zuleika“, 1890, „100 years ago“, 1892, mehrere Operetten); Gustav von Holst (geb. 1874, Maskenspiel: „The vision of Dame Christian“, 1909, Szene für Sopran: „The mystic trumpeter“, 1906, Einakter „Savitri“, dreiaktige Oper „Sita“); Donald Francis Tovey (geb. 1875, Musik zu Maeterlincks „Aglavaine und Sélysette“); Harry Farjeon (geb. 1878, Operetten: „Floretta“, 1899, „The registry office“ und „A gentleman of the road“).

Rußland

Gegen die Alleinherrschaft des Italienertums im russischen Opernwesen im Sinne der romantischen Rückkehr zum Nationalen Front gemacht zu haben, ist das Verdienst Glinkas. Von seinen Vorgängern Catterino Cavos (1776—1840) und Alexei N. Werstowski (1799 bis 1862) kommt allein dieser in Betracht, da Cavos als Italiener die Bewegung nur äußerlich zu fördern vermochte; aber auch des Russen Begabung war nicht stark genug, um weiter reichende Anstöße zu geben, wenngleich von seinen Opern („Pan Twardowski“, 1828, „Wadim oder zwölf schlafende Jungfrauen“, 1832, „Heimweh“, 1835, „Das Tal von Tschurow“, 1841, „Das Gewitter“, 1858), „Askolds Grab“, 1835, einen außergewöhnlich großen Erfolg erzielte. Auch Michail J. Glinka (1804—57) ist nicht von sich aus, sondern durch seinen Lehrer S. Dehn in Berlin auf den Gedanken einer russischen Nationaloper gekommen: seine Anfänge stecken durchaus im bequemsten Italienertum. Der nationale Stoff, die Gegensätze polnischer und russischer Elemente finden in der Musik seines ersten Versuchs: „Das Leben für den Zaren“ (1836) eine russisches Volksgut verwertende sichere Auslegung, und so wird diese historische Oper Ausgangspunkt der russischen Kunstmusik überhaupt; die Eigenart des russischen Melos bedingt eine harmonische und kontrapunktische Behandlung, die sogleich als echt und notwendig erkannt wurde. Den Dank für die entscheidende Anregung statet Glinka in seinem zweiten Werk „Russlan und Ludmilla“ (1842, nach Puschkin) ab, indem er als neue Färbung das Romantische in die nationale Musik einführt, und damit den Grundstein der russischen Instrumentierungskunst legt.

In völliger Verkennung der Bedeutung von Glinkas Tat, aber doch im Gegensatz zum Italienertum wendet sich Alexander S. Dargomyshky (1813—69) mit der auf Viktor Hugos Roman „Notre Dame de Paris“ beruhenden Oper „Esmeralda“ (1839, aufgeführt 1847) der französischen Kunst (Halévy, Auber, Meyerbeer) zu, in deren Sinne eine „Lucretia Borgia“ — „Der Triumph des Bacchus“ gelangte nicht an die Öffentlichkeit — folgen sollte, bis der Dichter Shukowski davon abriet. In plötzlicher Sinneswandlung, gestärkt auch durch kompositionstechnische Studien, geht der Komponist an sein drittes Werk: „Russalka“ („Die Nixe“ nach Puschkin, 1855), in dem er sich der gallischen Neigungen entäußert und sich dem

Stile Glinkas („Das Leben für den Zaren“), aber auch in der Behandlung des Rezitativs dem Wagners nähert. Nach einem liegenbleibenden Entwurf („Rogdana“) ergreift er den Don Juan-Stoff mit der Rezitativoper „Der steinerne Gast“ (instrumentiert von Rimsky-Korssakow, mit einem Nachspiel von Cui 1872 aufgeführt, Dichtung von Puschkin), in der jede musikalische Form zugunsten der „Wahrheit“, d. h. einer zu dem durchsichtig und fein in symphonischem Stil musizierenden Orchester einhergehenden ewigen Rezitationsmelodie aufgegeben wird. Mit diesem an sich vielleicht nicht lebensfähigen Werk wird Dargomyshky Begründer der neuen russischen Schule. Was er wollte, hat er unzweideutig in einem Brief an L. A. Karmalina vom Jahre 1857 (mitgeteilt von Riesemann) ausgesprochen: „Nur eine routinierte Anschauung sucht in der Oper Melodien, die dem Ohre schmeicheln. Ich jage ihnen nicht nach. Ich bin nicht gesonnen, die Musik zum bloßen Vergnügen herabzuwürdigen. Ich will, daß der Ton nur dem Worte Ausdruck verleiht. Ich will die Wahrheit.“ Auch Verdi, sein Zeitgenosse, will die Wahrheit.

Das Haupt der neuen russischen Schule — die Namen Schumanns, Berlioz' und Liszts werden mehr als der Wagners genannt — war Mili Balakirew, der, ohne selbst ein Opernwerk zu schaffen, seine Freunde im Sinne des „Steinernen Gastes“, also der Negierung aller bestehenden Formen, der „Routine“, wie man es nannte, befruchtete.

Modeste P. Mussorgski (1835–81) war schließlich der konsequenteste Vertreter der „Novatoren“. Charakteristisch ist, daß er nach einigen unvollendeten Versuchen („Händ'Islande“, 1842, nach V. Hugo, „Salambo“ nach Flaubert) dazu übergeht, ein Dichtwerk in Prosa, Gogols Komödie „Die Heirat“ ohne jede Veränderung des Textes durchzukomponieren (1868, nur der 1. Akt ist vollendet); er übernimmt das „melodische Rezitativ“ Dargomyshkys, das er in bezug auf phonographische Treue in der Wiedergabe des Tonfalls verfeinert, und läßt es fallen. Die seinen Ruhmestitel ausmachende Arbeit „Boris Godunow“ wurde vom Komponisten selbst nach Puschkinschen Szenen entworfen, im Jahre 1871 beendet und 1875 veröffentlicht. Die psychologischen Fähigkeiten, die sich auf das Leben der niederen Stände sonderlich erstrecken, wurden vom Komponisten mit einem Naturalismus gepaart, der, weniger naiv als früher, nicht auf Wiedergabe der Wirkung, sondern der Ursache bedacht ist und dem die Zeichnung des Tragisch-Erhabenen (Boris) ebenso gelingt, wie die des Tragikomischen (Warlaam). Als geniales Stück im Stile Gogols muß die Szene in der Schenke an der litauischen Grenze gelten. Rimsky-Korssakows glättende Überarbeitung der Partitur bedeutet keine Verbesserung ihres auch im Technischen „naturalistischen“ Inhalts. An Bedeutung steht hinter dem „Boris Godunow“ trotz gelungener Volksszenen die historische Oper „Khowanschtschina“, am Ende des 17. Jahrhunderts spielend, zurück; eine Privataufführung fand 1886 statt. Eine komische Oper: „Der Jahrmarkt zu Sorotschinsk“, blieb unvollendet, wie die ebenfalls auf Gogolschem Text beruhende Komödie „Die Heirat“, von der 1904 ein Akt im Druck vorgelegt wurde.

Cäsar A. Cui (1835–1918) ist theoretischer Verfechter der neurussischen Schule, schreibt aber nicht eigentlich nationale Musik. Seine Ideale auf dramatischem Gebiet verwirklicht er nach Puschkins „Der Gefangene im Kaukasus“ (1857) und nach einer komischen Oper „Der Sohn des Mandarin“ (1859) im dritten Anlauf, als er Heines „William Ratcliff“ in der Übersetzung von Pleschtschew durchkomponiert (1868). Es folgten: „Angelo“ (nach V. Hugo, 1876), „Der Flibustier“ (1889), „Der Sarazene“ (nach A. Dumas-père, 1889), „Das Gastmahl

zur Zeit der Pest“ (Puschkin, 1900), „Mamzelle Fifi“ (nach Maupassant, 1903), „Matteo Falcone“ (1908) und „Die Tochter des Kapitäns“. Das Prinzip der Deklamation wird vom Komponisten zwar beibehalten, aber gelegentlich so reich ausgestattet, daß sich Annäherungen an die musikalische Form ergeben. Daß der Meister der Kleinkunst russische Stoffe vermeidet, liegt an seiner französischen Herkunft.

Auch Nikolai A. Rimsky-Korssakow (1844–1908) läßt das in seiner ersten Oper, „Das Mädchen von Pskow“ (1873, umgearbeitet 1894, mit einem Prologe versehen 1898) angewandte Prinzip des melodischen Rezitatifs fallen und nähert sich den geschlossenen Formen. Der unveränderten Aufnahme des Literaturdramas verdankt die russische Musik ein vollkommenes Beispiel der an sich anfechtbaren Gattung in Puschkins dramatischer Studie „Mozart und Salieri“ (1898). Diesem Werk waren vorausgegangen: ein Frühlingsmärchen „Schneeflöckchen“ (1882), eine phantastische Ballettoper „Mlada“ (1893), „Die Mainacht“ (1895) und „Sadko“ (1897); es folgten: „Die Zarenbraut“ (1899), „Das Märchen vom Zaren Saltan“ (1900), „Servilia“ (1902), „Der unsterbliche Kaschtschei“ (1902), „Der Wojewode“ (1904), „Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Prinzessin Ferrosina“ (1907) und „Le coq d'or“ (1908). Eine objektive, aber dem Experiment geneigte Natur, gehört Rimsky-Korssakow wohl nur so weit sicher zur jungrussischen Schule, als seine Behandlung des russisch-nationalen Elements, gestützt auf die technisch vollendete Verwertung der Volksmusik, ihn als kenntnisreichen Vertreter legitimiert. „Sadko“ wird als Ideal einer Volksoper gepriesen; „Die Zarenbraut“ (aus dem Nachlaß Borodins) und „Der unsterbliche Kaschtschei“ nehmen bei festgehaltenen Formen zum ersten Male leitmotivische Arbeit an, ohne indes zur symphonischen Durchgestaltung zu gelangen. Alexander P. Borodin (1834–87) war dem Kreise der Jung-russen, mochte er ihm auch angehören, schon durch seine Neigung zur Kammermusik fremd; auch in seiner hinterlassenen, von Rimsky-Korssakow und, was die Ouvertüre betrifft, von Glazounow hergestellten Oper „Fürst Igor“ schwört er, wie Glinka reiner Musiker, zu einem seine Maßstäbe allein von der Musik her empfangenden Ideal des „Musikalisch-Schönen“: die vorhandene nationale Bestimmtheit wird der Musik nicht zur Fessel in der Entfaltung harmonischen und melodischen Reichtums; orientalisches Lokalkolorit bereichert die Ausdrucksweise.

Außerhalb dieser immerhin zusammenhängenden Entwicklungsreihe stehen drei der Betrachtung werthe Komponistenprofile in Sserów, A. Rubinstein und Tschaikowsky, untereinander keine Verbindung eingehend. Alexander N. Sserów (1820–1871) lernte Wagners musikalische Werke später als seine theoretischen Schriften kennen. Aber weder sein begeistertes Eintreten für den deutschen Meister, noch seine überzeugte Predigt für die „Heimatkunst“ konnte verhindern, daß sein erstes Werk „Judith“ (1863) — die „Müllerin von Marly“ und die von ihm vernichtete „Mainacht“ (nach Gogol) kommen nicht in Betracht — als richtige italienische Oper geplant wurde, und daß seine Werke überhaupt dem Stile Meyerbeers näher stehen, als dem Wagners. Nach ihrer Verpflanzung in das Russische durch den „Lohengrin-“ und „Tannhäuser“-Übersetzer K. Swanzow ist die „Judith“ mit gut getroffenem Lokalkolorit eine brauchbare Arbeit, die indes durch die „Rogejeda“ (1866), obwohl Meyerbeers Einfluß hier sehr deutlich wird, an Beliebtheit in den Schatten gestellt wurde. Die Sucht nach dem Effekt, die Tschaikowsky ihm vorwirft, wurde seinem letzten, nach Ostrowskis Dichtung: „Leb' nicht so, wie dir's gefällt“ gearbeiteten Stück „Des Feindes Macht“ im 5. Akt verhängnisvoll, da die feine psychologische Lösung in unzulässiger Weise vergrößert wurde;

vollendet wurde die hinterlassene Oper durch N. Solowjew und des Komponisten Frau Valentine S., geb. Bergmann (geb. 1846), die gleichfalls mit Opern hervorgetreten ist („Uriel Acosta“, 1885, „Ilga Muromez“, 1899).

Anton Rubinstains (1829–94) kosmopolitischer Charakter kommt den russischen Opernbestrebungen wenig entgegen; seine Oper richtet sich nach bescheidenen Anfängen („Dimitri Donskoi“, 1852, „Toms, der Narr“, 1853, „Die Rache“, „Chadschi-Abrek“, beide unaufgeführt) an den Weltmarkt, und Deutschland war es, das sie zunächst aufnahm: „Die sibirischen Jäger“ (Weimar 1854), „Die Kinder der Heide“ (Wien 1861), „Feramors“ (Dresden 1863), „Die Makkabäer“ (Berlin 1875), „Nero“ (Hamburg 1879), „Sulamith“ (Hamburg 1883), „Unter Räubern“ (Hamburg 1883), „Der Papagei“ (Hamburg 1884), „Gorjuscha“ (1889); auch die geistliche Oper findet in Deutschland erste Stätte: „Das verlorene Paradies“ (Weimar 1855), „Der Turmbau zu Babel“ (Düsseldorf 1872), „Christus“ (Berlin 1888, szenisch in Bremen 1895). Als spezifisch russische Werke werden zwei angesehen, denen Dichtungen von Lermontow zugrunde liegen: „Der Dämon“ (1875) und „Kaufmann Kalaschnikow“ (1880). In der Behandlung orientalischen Kolorits sehr glücklich ist der Komponist in der Anwendung national-russischer Farben, wie diese Dichtungen sie erfordert hätten, nicht so gewandt, wie die „Novatoren“; bei allem Eingehen auf Einzelheiten ist doch das Wesen seiner Musik schwungvolle und großartige Leidenschaftlichkeit, die beim Zusammenbrechen weite Strecken unfruchtbaren Gerölls hinterläßt. Eine der Kritik keinen Raum gebende Methode des Schaffens verschuldet die Ungleichwertigkeit jeder Leistung. Das Problem des geistlichen Musikdramas, das Rubinstein in Angriff nahm, scheint beiseite gelegt zu sein¹⁾.

Einer ähnlichen Wertschätzung wie Glinka erfreut sich in Rußland Peter J. Tschaikowsky (1840–93) durch sein aus eigenem Erleben heraus gestaltetes Meisterstück „Eugen Onégin“, dessen Titelheld ein Typus von entschieden nationaler Eigenart der höheren Gesellschaftsklassen ist. „Wie froh bin ich, den üblichen Pharaos, äthiopischen Prinzessinnen, Vergiftungen und dergleichen Puppengeschichten aus dem Wege gegangen zu sein!“ schreibt der Komponist an seinen Bruder Modeste; er hatte damit ein intimes, aber erschütterndes Drama gefunden, das aus dem Konflikt solcher Situationen erwächst, die er selbst durchgemacht hatte. Das gibt seiner klaren, einfachen und aufrichtigen Musik den Anschein unmittelbaren Fließens aus dem Erlebnis, der den späteren Bühnenwerken Tschaikowskys nicht eigen ist. Die erste öffentliche Aufführung dieser „lyrischen Szenen“ fällt in das Jahr 1881. In der dem Wesen des Komponisten stofflich fernliegenden „Jolanthe“ (1891) fesselt die musikalische Zeichnung des maurischen Arztes Ebn-Jahia als einziger Ausflug des Meisters in orientalisches Gebiet. Wie der „Onégin“, so beruht auch das nach ihm in Rußland erfolgreichste Stück „Pique-Dame“ (1890) auf einer Puschkinschen Dichtung; auch diese Musik ist fühlbar mit innerer Anteilnahme geschrieben, die einem an Rührszenen und plumpen Effekten reichen, nicht gerade geschmackvollen Buche zugute kommt. Die Objektivierung des künstlerischen Ausdrucks gelingt dem Meister nur schwer, und so werden ihm historische Stoffe („Die Jungfrau von Orleans“, 1891, „Mazeppa“, 1883) zu Fallgruben. Das Fehlen eines der burlesken Art Gogols entsprechenden Humors wird der Oper „Der Schmied Vakula“ („Oxanas Laune“, 1875, umgearbeitet als „Tscherewitschki“, 1885) trotz äußeren Erfolges verhängnisvoll. „Die Bezaubernde“ (1887) scheitert am Buch: der Musik wird Genialität des Wurfes nachgerühmt.

¹⁾ Vergleiche aber den religiösen Grundzug in Braunfels' Musiklustspiel „Die Vögel“ und in Welles' „Alkestis“.

In dem Verlassen der subjektiv gefärbten Lyrik und in dem Verfallen in farblose Routine lag die Gefahr, die der glückliche Komponist des „Onégin“ nicht erkannt hat. In formaler Beziehung nicht neuerungssüchtig bildete Tschaikowskys Maßhalten ein wohlthuendes Gegengewicht gegen die Maßlosigkeiten der neurussischen Schule. Seine weiteren Bühnenwerke sind: „Der Wojewode“ (1868, dann vernichtet), „Undine“ (1869, dann vernichtet), „Opritschnik“ (1874); Musiken zu Ostrowskis „Schneewittchen“ (1874), zu dessen „Der falsche Demetrius und Wassili Schuiski“, zu Shakespeares „Hamlet“ und die Ballette: „Der Schwanensee“ (1876), „Dornröschen“ (1890) und „Nußknacker“ (1892).

Dimitri Bortnjansky (1751—1825) hatte noch italienische (5) und französische (2) Opern geschrieben. Stark im italienischen Fahrwasser war auch der gleich Glinka von Dehn gebildete Wladimir N. Kaschperow (1827—94), der nach der Oper „Die Zigeuner“ (1856) einige Werke („Maria Tudor“, 1859, „Rienzi“, 1863, „Consuelo“) in Italien aufführte, mit den letzten Werken: „Das Gewitter“ (1867) und „Taras Bulba“ (1893) nach Rußland zurückkehrte. Der Böhme Eduard Fr. Naprawnik (geb. 1839) schrieb nur russische Opern: „Die Bewohner von Nischnij Nowgorod“ (1868), „Harold“ (1886), „Dubrowski“ (1895, auch in Deutschland), „Francesca da Rimini“ (1903). Paul J. Blarumberg (geb. 1841) komponierte die Opern „Maria von Burgund“, „Der Gaukler“, „Die Nixe“ und „Tuschinzy“ (1895) und eine Musik zu Ostrowskis „Der Wojewode“ (1865). Mit 2 Opern: „Sardanapal“ (1875) und „Uriel Acosta“ (1883) trat Alexander S. Famintzin (1841—1896) an die Öffentlichkeit. In Südrußland und Galizien führte Nikolai W. Lissenko (1842—1912) seine Opern auf: „Tschernomorzy“, „Weihnachten“ (nach Gogol), „Die Mainacht“ (nach Gogol), „Winter und Frühling“, „Taras Bulba“ (1890) und „Sappho“; mit „Kosaderesa“ (1888) und „Pan Kotzky“ (1891) baut er das Gebiet der Kinderoper an. Nikola Th. Solowjew (geb. 1846) hat außer der Beendigung einer Oper von Sserow drei selbständige Werke geschrieben: „Schmied Wakula“ (1875), „Cordelia“ (1885), „Das Häuschen in Kolomua“. Alexander S. Tanéjew (1850—1918?) schrieb eine Oper „Amors Rache“; sein Neffe Sergei J. Tanéjew (1856—1915) eine Operntrilogie „Oresteia“ (1895, seit 1898 gedruckt). Außer Bühnenmusiken schrieb Nikolai S. Klenowski (geb. 1857) zahlreiche Ballette, zwei Gebiete, auf denen sich auch Nikolai A. Sokolow (geb. 1859) betätigte. Der Dirigent der Moskauer Privatoper Michael M. Ippolitow-Iwanoff (geb. 1859) ist mit 3 Opern: „Ruth“ (1887), „Asja“ (1900) und „Der Verrat“ (1911) hervorgetreten. Anton S. Arensky (1861—1906) steht mit seinen Opern: „Der Traum auf der Wolga“ (1892), „Raphael“ (1894), „Nal und Damajanti“ (1899) Tschaikowsky näher als der jung russischen Schule. Neben der Musik zu Ostrowskis Märchendrama „Schneewittchen“ und zu den Tragödien von Tolstoi „Zar Feodor“ und „Iwan der Schreckliche“ schrieb Alexander T. Gretschaninow (geb. 1864) die Opern: „Dobrynja Nikititsch“ (1903) und „Suor Beatrice“ (1912, nach Maeterlinck). Umstritten ist der Wert der Mimodramen Wladimir J. Rebikows (geb. 1866), von dem auch eine Oper „Narziss“ und ein „musikpsychologisches“ Drama („Die Frau mit dem Dolche“) vorliegt. Alexander N. Schäfer (geb. 1866) ist Komponist der Opern „Thisbe“, „Die Zigeuner“ (1901), und des Balletts „Die Phantasieinsel“. Sergei W. Rachmaninow (geb. 1873) schrieb die Opern: „Aleko“ (1893), „Der geizige Ritter“ (1900), „Francesca da Rimini“ (1906).

Literatur

Delines, Michel: La musique dramatique en Russie. Bibliothèque universelle Suisse. Lausanne 1899, XVI, Nr. 47 — Newman, Ernest: Russian opera and russian „Nationalism“. The Musical Times, 1914, S. 505. — Riesemann, Oskar von: Die Oper in Rußland. Die Musik III (1906/07), S. 3, 85, 131. — Derselbe, Monographien zur russischen Musik. München, I. 1923. II. 1926. — Ssabanejew, L.: Geschichte der russischen Musik. Bearbeitet von O. v. Riesemann. Leipzig 1926.

Böhmen

Die Anfänge einer national gefärbten Kunstmusik liegen, wie fast überall, auch in Böhmen innerhalb der Oper; und, wie andere Umwälzungen, finden auch hier die tschechischen Selbstständigkeitsbestrebungen ihren Vorklang, da die Resonanz der Bühnenkomposition nun einmal stärker ist, als die der andern Vokalformen, zumal des lyrischen Liedes; und von der An-

wendung der eigenen Sprache geht natürlicherweise die Bewegung der künstlerischen Reaktion auf die politischen Antriebe zunächst aus: die oft unter seltsamen und stilwidrigen Umständen sich vollziehende Verschmelzung musikalischen Volksguts in das andererseits von Modeströmungen beeinflusste Kunstwerk steht in allen diesen Bemühungen an zweiter Stelle.

Den ersten Vorstoß in der Richtung auf die nationale Oper macht Franz Škroup (1801—62) mit dem Singspiel „Der Drahtbinder“ (1826) und zwei größer angelegten Opern: „Udalrich und Bozena“ (1828) und „Libussas Hochzeit“ (1835); er findet einstweilen keine Nachfolge, da sein Bruder Johann Nepomuk (1811—92) anscheinend erst 1867 mit der Oper „Die Schweden in Prag“ hervortritt, und setzt auch selber seine Bemühungen nicht fort, geht vielmehr nach alter Weise in das Ausland. Inzwischen ist aber die belebend wirkende Gründung eines böhmischen Nationaltheaters in Prag erfolgt; doch bedürfen die ersten dort aufgeführten Opern „Wladimir“ (1863) und „Lora“ (1868) des Z. Franz Skuherský (1830—92) der Übersetzung aus dem Deutschen; später (1873) bearbeitet der Komponist einen tschechischen Text: „Rector a general“; ein frühes Werk, „Samo“ (1854), ist nicht aufgeführt worden. Von W. Theodor Bradskýs (1833—81) 6 Opern teilen dies Schicksal die ersten drei: „Der Heiratszwang“, „Die Braut des Waffenschmieds“, „Das Krokodil“; die andern: „Roswitha“ (Dessau 1860), „Jarmila“ (Prag 1879), „Der Rattenfänger von Hameln“ (Berlin 1881) erhoben sich nicht über zeitliche Bedeutung. Joseph R. Rozkošný (geb. 1833) schrieb mehrere Opern für Prag: „Nikolaus“ (1870), „St. Johannis-Stromschnelle“ („Die Moldaunixe“), „Závis von Falkenstein“, „Der Wilddieb“, „Popelka“ („Aschenbrödel“, 1885), „Rübezahl“ (1889), „Satanella“ (1898), „Stoja“ und „Der schwarze See“ (1906). Wilhelm Blodek (1834—74) führte eine tschechische komische Oper: „Im Brunnen“ (1867) in Prag auf und hinterließ eine zweite, „Zidek“, unvollendet. Ihren tschechischen Titeln nach sind die Opern Karl Bendls (1838—97) bekannt: „Lejla“, „Břetislav“, „Černohorci“, „Starý Ženich“, „Karel Škréta“, „Dítě Tabora“ (1892), „Mutter Mila“ (1895); das Ballett „Böhmische Hochzeit“ (1895) gehört ihm zu, nicht aber die Oper „Svanda Dudak“ (1907) und die Operette „Der Liebes-Bazillus“ (1904), die einen Namensvetter zum Verfasser haben. Eine zweite Oper, „Svanda Dudak“ („Der Dorfmusikant“, 1896), ist von Adalbert Hřímaly (1842—1908), dessen Oper „Der verwunschene Prinz“ (1872) sich dauernder Beliebtheit erfreut. Joseph Nešvera (1842—1914) komponierte 6 Opern: „Bratánek“, „Mlynarski“ (1884), „Lesní vzduch“ (1897, als „Waldeslust“ deutsch 1896 und kroatisch in Agram), „Perdita“ (nach Shakespeare, tschechisch 1897) und „Radhošť“ („Der Bergmönch“, 1906). Böhmische Textelegeten seinen sämtlichen Arbeiten Karl Šebor (1843—1903) zugrunde: „Die Tempeler in Mähren“ (1865), „Drahomira“ (1867), „Die Hussitenbraut“ (1868), „Blanka“ (1870), „Die vereitelte Hochzeit“ (1878). Als Schüler von Blodek und Skuherský vertritt Heinrich von Káan-Albést (geb. 1852), obwohl Galizier, ein jüngeres Geschlecht ausgesprochen tschechischer Musiker mit höherer künstlerischer Tendenz; neben 2 Opern: „Der Flüchtling“ und „Germinal“ (nach Zola von Schipek) ist ein großes Ballett auf nationaler Grundlage, „Bajaja“ und eine Pantomime „Olim“ (1905) erwähnenswert. Váša Suk (geb. 1861) brachte eine Oper „Der Waldkönig“ (als „Lesnoj Car“ in Kiew und Charkow 1900, als „Lesur pán“ in Prag 1903) auf die Bühne. In Fibichs Schule ist Karl Kovařovic (1862—1920) gebildet; außer durch 7 Ballette (darunter „Hašis“, 1884), von denen 3 unter dem Namen Charles Forgeron erschienen, machte er sich durch mehrere Opern bekannt: „Zenichové“ („Die Bräutigame“, 1884), „Cesta oknem“ („Der Weg durch das Fenster“, 1886), „Noc Simona a Juda“ (1893), „Psohlavci“ („Hundsköpfe“, 1898), „Na starém Bělidlé“ (1901) und „Fraquita“ (1902). Die Opern von Karel Weis (geb. 1862) beruhen auf Stoffen von allgemeinerer Wirkung und vermochten ihren Musikreichtum auch über die Grenze zu tragen: „Was ihr wollt“ (nach Shakespeare 1892, deutsch als „Die Zwillinge“, 1902) und in deutscher Sprache: „Der polnische Jude“ (1901), „Die Dorfmusikanten“ (1904), „Der Sturm auf die Mühle“ (1914), die Operette „Der Revisor“ (1907) und das Vaudeville „Der Extrazug nach Nizza“ (Berlin 1913). Oskar Nedbal (geb. 1874) hat bisher nur die niederen Formen der Bühnenkomposition gepflegt; Ballette: „Der faule Hans“ (1902), „Großmütterchens Märchenschätze“ (1908), „Prinzessin Hyazintha“ (1911), „Des Teufels Großmutter“ (1912), „Andersen“ (1914); Operetten: „Die keusche Barbara“ (1910), „Polenblut“ (1913), „Das Winzerfest“ (1917), „Die schöne Saskia“ (1917), „Eriwan“ (romantisch, 1918).

Eine eigentümliche Erscheinung ist Eduard F. Naprawnik (geb. 1839) insofern, als er vermöge seines Lebensschicksals die Synthese der national bestimmten böhmischen und russischen Musik vollzieht. Seine Opern allerdings wurden in Rußland aufgeführt: „Die Bewohner von Nischnij Nowgorod“ (1868), „Harold“ (1886), „Dubrowski“ (1895, auch in Deutschland) und „Francesca da Rimini“ (1903).

Literatur

Nejedlý, Zdenko: Die Oper des Nationaltheaters 1908. — Teuber, Oskar: Geschichte des Prager Theaters. I, II, III. Prag 1883.

Ungarn

Der früh erlangten politischen Selbständigkeit entspricht in Ungarn eine musikalisch-künstlerische nicht; vielleicht, weil das treibende Element die in den Volkskörper nur eingesprenkten Zigeuner sind. Den Anfang mit einer Nationaloper machte Andreas Bartay (1798 bis 1856) mit „Aurel“, „Csel“ und „Die Ungarn in Neapel“. Ihm folgt der von den Ungarn als eigentlicher Vertreter nationaler Kunst geschätzte Zeitgenosse Verdis und Wagners, Franz Erkel (1810–93); von seinen neun Opern werden noch zwei: „Hunyady Lasló“ (1844) und „Bank Bán“ (1861) genannt. Michael Brand (Brandt, 1814–70) führte unter dem Namen Mosonyi eine ungarische Oper, „Die schöne Ilka“ (1861); auf, während eine andere, „Almos“, liegen blieb; eine deutsche Oper, „Maximilian“, zog Brand zurück, als Liszt vor der von ihm (1857) in Weimar geplanten Aufführung einige Änderungen verlangte. A. Franz Doppler (1821–83) trat mit mehreren ungarischen und einer deutschen (für Wien bestimmten) Oper hervor: „Benjowski“ (1847), „Ilka“ (1849), „Die beiden Husaren“, „Afanasia“, „Wanda“, „Erzébeth“ und „Judith“ (1870). Sein Bruder Karl Doppler (1825–1900), der mit Erkel an der Komposition von „Erzébeth“ beteiligt ist, schrieb auch selbständige Werke auf ungarische Texte. Karl Hubay (Huber, 1828–85) schrieb die Opern: „Szekler Mädchen“ (1858), „Lustige Kumpane“, „Des Königs Kuß“ (1875) und hinterließ „Udvari Bá!“, („Der Hofball“, 1889). Der Slavonier Edmund von Mihalovich (geb. 1842) benutzte Wagners Textentwurf zu seiner Oper „Wieland der Schmied“, brachte 1882 „Hagbarth und Signe“ zur Aufführung, ein Werk, das als „Eliaña“ 1908 in Pest auftaucht, wo auch seine dritte Oper „Toldi“ 1898 erschienen war. Géza Graf Zichy (geb. 1849) trat mit 2 Opern, „Alar“ (1896, auch in Deutschland) und „Meister Roland“ (1899) und mit einer großen Trilogie „Rakoczi“ (1. „Rakoczi II.“, 1909, 2. „Nemo“, 1905, 3. „Rodosto“, 1912) hervor. Jenő Hubay (Eugen Huber, geb. 1858) machte sich mit den Opern „Alienor“ (1891), „Der Geigenmacher von Cremona“ (1894), „Der Dorf lump“ (1896), „Moosröschen“ (1903), „Lavothas Liebe“ (1906) als ungarischer Bühnenkomponist bekannt. Eduard Poldini (geb. 1869) verrät in seinem hübschen Einakter „Der Vagabund und die Prinzessin“ (1903) weniger ungarische Eigenart, als Béla Bartók (geb. 1871) mit seiner Oper „Ritter Blaubarts Burg“ (1918). Neben Bartók erscheint als repräsentativer ungarischer Musiker Ernst von Dohnányi (geb. 1877), der in Dresden 1910 eine Pantomime „Der Schleier der Pierette“ und 1912 die weniger charaktervolle einaktige Oper „Tante Simona“ herausbrachte und 1922 ein romantisches Stück „Der Turm des Woiwoden“ folgen ließ.

Als Verfasser kroatischer Opern sind zu nennen: Watrosław Lissinsky (1819–54, „Liubav i zloba“, 1846, und „Porin“, 1849); Giovanni von Zaytz (Zajic, 1832–1914, schreibt 14 Opern und 19 Operetten, seit 1861 auch in kroatischer Sprache, darunter: „Pan Twardowski“, 1880, und „Armida“, 1897).

Von einem rumänischen Opern (und Operetten-) wesen kann man erst seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts reden. Nach Jean Schorr-Zachary („Die Musik“ II [1903], S. 291) nimmt unter Flechtenmacher („Baba Hirca“, Operette), M. Cohen-Linaru („Tudorel“, „L'Isle de fleurs“, „Mazeppa“, Opern), C. Porumbescu („Crain nu“), Th. de Flondor („Mosch Ciocarla“), Ed. Wachmann (musikdramatische Werke), Eduard Caudella (geb. 1841) eine Führerstellung ein; nach früheren Arbeiten („Le prince Epaminda“, „Fata Razasului“, „Olteanea“, Operetten; „Hatmanul Baltag“, komische Oper) tritt er mit dem nationalen Stoff der die Mitte zwischen Wagner und der reinen Melodie haltenden Oper „Petru Raresch“ als bewußter Vertreter des rumänischen Musikdramas auf; eine neuere Arbeit ist die Oper „Dragosch“.

Theodor Wilhelm Werner

DAS ORATORIUM VOM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS BIS 1880

Das Geschlecht, welches auf die Altklassiker unmittelbar folgte, ließ sich seine künstlerischen Überzeugungen mit einer erstaunlichen Widerstandslosigkeit erschüttern. Mit der Revolutionierung des Geistes um die Jahrhundertmitte erlag auch das alte Oratorienideal dem Zwange des morphologischen Gesetzes. Und die ganze Nachblüte des neapolitanischen Oratoriums im Süden täuscht doch nicht darüber hinweg, daß hier im Norden zersetzende Kräfte am Werke sind, die darauf abzielen, an Stelle des zu Falle gebrachten Alten ein zunächst nur in Umrissen auftauchendes Neues zu setzen. Diese ausgesprochen negativen, zersetzenden Tendenzen haben die Entstehung eines neuen, aus dem Vollen eines freien Schöpfertums gewonnenen Oratoriums verhindert. Die ganze Reihe der zum 19. Jahrhundert überleitenden Oratorien und das ganze Oratorium des letzten Jahrhunderts könnte unter den Begriff „Dekadenz“ gefaßt werden, womit allerdings zugleich ein Werturteil gesprochen wird, das auf einzelne Meisterwerke, wie auf Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ unmöglich zutreffen kann. Das ganze Problem des Oratoriums muß, wenn man jeder Erscheinung der nun folgenden Epoche gerecht zu werden trachtet, in eine allgemein geistesgeschichtliche Beleuchtung gerückt werden. Mit dem Versinken der Bach-Händel-Stilepoche allein ist noch kein Grund gegeben, weshalb das Oratorium als Idee nicht auch fernerhin noch urkräftige Gestalt gewonnen haben sollte. Der ganze Problemkomplex ist ja bisher stets von der positiven Seite der Entstehung des klassischen Instrumentaltypus aus gesehen worden, seltener von der negativen Seite des verblassenden Oratorienideals. Selbst Haydns Altersoratorienwerke sind als Werke eines „Weisen in der Kunst“ ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung (nicht etwa ihrem eigenkünstlerischen Wert) nach mit Recht immer der reinen Instrumentalmusik hintangesetzt worden. Und doch läßt sich mit vielen positiven Argumenten auch von der Seite des Oratoriums der neue Zeitgeist bestätigen. Die schöpferischen Kräfte zeigen auf dem Gebiete des Oratoriums einen erschreckenden Schwund, und das zur selben Zeit, wo sich die Energien verdoppelt und verdreifacht um die Instrumentalmusik sammeln. Schon im Querschnitt durch das Schaffen eines einzelnen gewahrt man die Umlagerung der Kräfte: man halte Beethovens schwachen „Christus am Ölberg“ gegen sein Symphonienwerk! In diesem Verhältnis spiegelt sich die vollkommene Veränderung der geistigen und seelischen Substanz der Zeit. Die Musik trifft bei jedem Schritt vorwärts, den sie tut, auf den Rousseauismus und ist zur Auseinandersetzung mit dieser alle Werte umwertenden Erscheinung verpflichtet, wie jede andere künstlerische oder geistige Ausdrucksform einer Weltanschauung. Und da ist es von der Geschichte lediglich als Tatsache zu buchen: der moderne Rousseauische Mensch, der Schöpfer des symphonischen Spiegelbildes seiner differenzierten Innerlichkeit, erkennt in der erhabenen Bilderwelt des altklassischen Oratoriums nicht mehr sein eigenes Ich. In demselben Maße, wie die Begeisterung für die neue Instrumentalsymphonie wächst, geht die Lebenssubstanz des Oratoriums verloren. Der Versuch einer Aussöhnung des alten mit dem neuen Geiste kann wohl hier und da gelingen, aber der Lauf der Entwicklung kann dadurch nicht aufgehalten werden. Der Begriff „Schule“ deckt künftig nicht mehr jedes Einzelerzeugnis, und wer überhaupt zum Oratorium etwas zu sagen hat, der muß sich die Fähigkeit zur

Aussprache seiner Gedanken, muß sich die „Form“ des Oratoriums erst individuell erobern. Wenn aber selbst zu Zeiten eines Mendelssohn, Löwe, Schumann die Tradition immer noch wieder sich einen schmalen Weg bahnte, so ist heute, am Ende der trauernd zum Vergangenen neigenden Romantik, das Oratorium wohl ein ungeeignetes Gefäß geworden, in das sich der Strom des Schaffens ergießen könnte. Um so höher zieht in dem gesetzmäßigen Kreislauf der Dinge ja gerade heute wieder die Sonne Händels am Himmel der Kunst.

Mit intuitiver Sicherheit hatte schon R. Wagner mitten in einer Zeit geschichtlicher Unklarheit und sentimentaler Vergangenheitstrümmerei in seinem „Kunstwerk der Zukunft“ und vorher schon in einem Aufsatz „Die deutsche Oper“ (1834) die Schwächen der Gattung gekennzeichnet, allerdings in seiner rücksichtslos übertreibenden, egozentrischen Art. Wagner ahnte freilich nicht, welch reine Nachschaffensfreude eine gar nicht sehr ferne Zukunft im Anschauen des hohen Kulturideals einer entschwundenen Epoche empfinden würde. Es verdient nun namentlich Beachtung, daß ein Musikdramatiker, also ein Vertreter der Oper im weitesten Sinne, das Oratorium schroff ablehnt. Das hängt im letzten Grunde mit dem soeben angedeuteten Umschlag im europäischen Seelenleben nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen. Die frühesten Anzeichen einer psychologischen Stilwandlung am Oratorium treten nämlich ebenfalls in Verbindung mit dem Wirken eines zur letzten Klarheit über die von ihm vertretene Gattung gelangten Musikdramatikers auf: die Reform Glucks streift in unzähligen Fällen den Stilkreis des Oratoriums und begünstigt dadurch unmittelbar den vom Wesenszentrum der Gattung ausgehenden Umbildungsprozeß. Ohne Gluck wäre der theoretische Fragenkomplex des Oratoriums wahrscheinlich nie in der Schärfe zur Diskussion gestellt worden, wie es tatsächlich gegen Ende des Jahrhunderts immer öfter geschieht. Auch hat Gluck erheblich die äußere Physiognomie des Oratoriums verändern helfen. In der musikalischen Vereinfachung, die bis zur Verweichlichung gehen kann, kreuzt sich sein Stileinfluß mit dem des deutschen Singspiels und der Berliner Liederschule.

Daß die Generation um Gluck ihre Stellung zum älteren Oratorienideal erschüttert fühlte, aber in überzeugttem Rationalismus an ein neues, vollkommeneres Oratorium glaubte, dafür sind die 1763 erschienenen theoretischen Erzeugnisse des Engländers Brown und eines anonymen Verfassers, die in eine respektlose Polemik gegen Händel ausarten, höchst bezeichnend. Zwanzig Jahre später fängt auch die offizielle deutsche Stelle für derart ästhetische Erörterungen, Forkels „Almanach“, Ton und Tendenz dieser englischen Streitschriften auf. Was wollten alle diese Verfechter eines neuen, vorläufig noch nirgends Gestalt gewordenen Ideals? Sie lehnen einmütig die dramatische Form für das Oratorium, also auch jede Gemeinschaft mit der Oper ab. Als überlebtestes Requisit sehen sie das Rezitativ an. Das Alte Testament wird als Stoffquelle verworfen. Und in bezeichnender Übereinstimmung mit der praktischen Bevorzugung des Händelschen „Messias“ zu dieser Zeit wird die dichterische Verwertung des christlich-neutestamentlichen Heilsgedankens in einem verschwommenen, moralisierenden Sinne empfohlen. Wenn in erster Linie „Ausdruck der herrschenden Empfindung“ gefordert wird, so ist in dieser Formel ungefähr enthalten, was das neue Oratorium von demjenigen Händels und der Wiener Hofdichter und -komponisten unterscheidet. Wie in England, dem kulturell führenden Lande, alle Umbildungen im Geistesleben mit einer gewissen ruhigen Kontinuität vor sich gegangen sind, so mag sich dort der Umschwung schon unmittelbar nach Händels Tode oder früher noch vorbereitet haben, währenddessen Männer wie Smith, Boyce,

Arnold, Stanley, Arne, Salomon, Atterbury, W. de Fesch, Chr. Bach ganz im Schatten ihres Vorbildes weiterschufen. Anders auf dem Kontinent. Und zumal im deutschen Norden, wo das Neue mit einer gewissen Ruckartigkeit und Plötzlichkeit einsetzte. Ohne Zweifel war Gluck hier der einzige, dessen geistige Kraft stark genug gewesen wäre, den schöpferischen Willen auf ein neues, entwicklungsmäßig bedeutsames Oratorienideal hinzulenken — wenn nicht gerade Gluck eben wegen seiner tiefen Einsicht in die geistigen Zusammenhänge erkannt hätte, daß das Oratorium mit Händel am Ende seiner Entwicklungsmöglichkeiten angelangt sei, und daß von keinerlei Operation am Organismus dieser Kunstform mehr ein Heil zu erwarten sei. Ein Oratorium Glucks, d. h. eine musikalische Nachdichtung von Klopstocks „Hermannschlacht“, ist Improvisation geblieben, die der Musiker dem Dichter am Klavier vortrug. Der Ablösungsprozeß vom älteren Oratorium ist aber auch von literarischen Strömungen stark begünstigt worden, durch die das neue Weltgefühl zuerst frei gemacht worden war: Neben Glucks Einfluß ist der Klopstocks in der ganzen Musikentwicklung der sechziger, siebziger Jahre handgreiflich. Von den Klopstock, Zachariä und Ramler übernimmt dann Herder später die literarische Vormundschaft über die Musik. Hier ist tiefe Religiosität noch einmal schöpferisch gewesen und ein weniger empfindelndes Musiker-geschlecht als das der Rolle (1718—85), Homilius (1714—85), Türk (1750—1813) hätte sicher eine schöne musikalische Blüte in Anlehnung und nach Art der Odenliteratur vermocht. Um „Die letzten Dinge“ in einer bewegenden Musiksprache lebendig zu machen, dazu reichten solche Talente nicht aus. Nur hingewiesen sei auf Karl Heinr. Grauns unbegreiflich berühmt gewordenen „Tod Jesu“ (1755) und Ph. Em. Bachs „Auferstehung und Himmelfahrt“; letzteres das einzige Zeugnis einer kräftigeren Individualität in der ganzen Gattung.

Nach einer Seite aber ließ die Berührung mit der neuen Dichtung tiefere Musikquellen aufspringen, dort, wo die Dichtung selbst zur reinen Sprache des Gefühls geworden war: in der Naturidylle. Von hier aus drängt ein erregter Strom in die musikalischen Gemüter, während gleichzeitig vom Süden her aus unzähligen Kanälen das weiche melodische Element der Spätneapolitaner in die Bewegung einschmolz. Wo diese Einwirkung von außen eine starke individuelle Schöpferkraft traf, da mußte sich ein charaktervolles Produkt bilden. Und dieses Produkt, ein seltenes Beispiel vollkommen harmonischer Durchdringung von Sozialpsyche und Individualpsyche, besitzen wir in Joseph Haydns beiden Altersoratorien „Die Schöpfung“ (1797) und „Die Jahreszeiten“ (1800). Wie stark Haydn den Ideenkreisen der Zeit verpflichtet ist, zeigt nichts deutlicher als eine vergleichende Betrachtung von Telemanns „Vier Tageszeiten“ (nach Zachariä), einem Werk von außerordentlichen Qualitäten, das in manch sinnigen Zügen einer unbefangenen Naturschilderung viel Haydnsches vorwegnimmt. Hinter Telemann aber steht ein noch höheres Vorbild: Händel. Nicht der Stil, aber der Geist der großen Chöre Haydns ist Händelsch. Im Stil Haydns ist wieder der Einfluß Glucks und der deutschen Liedkomposition im allgemeinen und der der Vertreter der lyrischen Chorkantate (Schuster, Benda, Kunzen, Kraus) im besonderen unverkennbar. Das zeigt ein Blick auf das Bild eines Haydnschen Oratoriums: nirgends mehr die in Schematismus entartete Abfolge von selbständigen Formorganismen, sondern eine viel freiere, geistig beweglichere Handhabung der musikalischen Form analog der stofflichen Gliederung, also in erster Linie eine viel innigere Durchdringung von Chor und Solo. Aus der Dichtung selbst spricht wieder Klopstocksches Empfinden. Klopstocks „Morgengesang am Schöpfungsfeste“ hat das Thema der „Schöpfung“

erst aktuell gemacht, obwohl die dichterischen Quellen beider Oratorien nach England führen. Haydn hatte von seinen Londoner Reisen die Idee und den Stoff seiner Werke mitgebracht: Die „Schöpfung“ geht auf Miltons „Verlorenes Paradies“ zurück und ist nach einer Bearbeitung Lindleys, die ursprünglich für Händel bestimmt war, von Baron van Swieten (demselben, der sich um die Händelpflege in Wien so hochverdient gemacht hat) übersetzt worden. Die „Jahreszeiten“ sind gleichfalls von van Swieten bearbeitet worden, diesmal aber direkt auf Grund eines Gedichts: Thomsons „The Seasons“, das auch Zachariä, der Textverfasser von Telemanns „Tageszeiten“, gekannt haben wird. So sind es eine Menge Momente, die Haydns Oratorienwerk von der allgemein geistesgeschichtlichen Bewegungsrichtung, ja von reinen Zufallsfügungen, wie der Berührung mit englischer Kultur, bedingt erscheinen lassen. Nach Technik, Form und spezifisch musikalischem Gehalt sind jedoch Haydns Oratorien so sehr sein Eigen, wie nur irgendein Werk seines Genies. Haydn hatte bereits das 65. Jahr erreicht, als er an die Komposition der „Schöpfung“ ging, und man merkt dem Werk kaum an, daß seine Beendung dem Greis nur unter äußerster Anstrengung und heißer Anrufung göttlicher Hilfe gelungen ist. Die Art, wie in der „Schöpfung“ das Bibelwort und der Testo in Gestalt der drei Erzengel verwandt werden, die Dreiteilung des Stoffs, der Reichtum an Chören und noch manche Einzelheit der poetischen Diktion erinnern an Händels „Israel“. Das Schöpfungsthema mit den in ihm schlummernden Anregungen zu gewaltigen Naturbildern ist der älteren Oratoriengeschichte fremd; auch darin zeigt sich die neue Zeit. Händelsch ist wieder die Art, wie Bild und Gedanke oder Gefühlsäußerung miteinander verknüpft sind, wie das eine spontan das andere hervorruft. Das natürlichste war in diesem Fall, auf die Schilderung der Gottestaten mit Dankeshymnen der „Himmelsbürger“ und „Söhne Gottes“ als Vertreter des menschlichen Prinzips zu antworten. So steht eigentlich der Mensch mit den ihn bewegenden Empfindungen im Zentrum des Geschehens: der Chor tritt wieder in seine ältesten Rechte als Grundträger des Ganzen. Und dem entspricht, wo es die Situation rechtfertigt, eine Entfaltung der letzten musikalischen Macht- und Glanzmittel. Ein außerordentlich sinniger Zug ist es, wie im dritten Teil des Oratoriums das Allgemeine mit dem Besonderen sich verknüpft, wie sich die Idylle der ersten Menschen zum Bild der Menschheit erweitert: Über die Gefahr einer Störung des ästhetischen Gleichgewichts durch die Verkleinerung der geistig-musikalischen Maßstäbe triumphiert der Dankeshymnus des zur Idee des Allgemeinmenschlichen gewordenen Schlußchors; und in einem tiefen Sinne schlägt er die Brücke zu der genialen Instrumentaleinleitung des Oratoriums: dem Phantasiebild des Chaos vor Beginn der Schöpfung. Wie sich im übrigen der Geist seine individuelle Form schafft, dafür sei nur das klassische Beispiel der A-Dur-Arie des Uriel im ersten Teil zitiert, wo das psychologisch-dramatische Kontrastbedürfnis nicht allein die ganz freie Form der Arie bestimmt, sondern als letztes überwältigendes Mittel den Chor einbezieht, der in sich wieder von scharf gegensätzlichen Stimmungen beherrscht wird. Haydn schaltet hier wie allenthalben (z. B. auch in der „Taubenarie“) ganz frei mit den Mitteln des Ausdrucks, etwa im Sinne eines Programmatikers, also mit allen Künsten der Seelen- und Milieuschilderung, ohne jedoch je das oberste musikalische Prinzip zu vernachlässigen. Aller tonmalerischer Ausdruck ist bei ihm letzten Endes Reflex aus dem Seelischen und zum hundertsten Male an der melodisch-harmonischen Urkraft seiner Musik gebrochen, ehe er als solcher in Erscheinung tritt. Man denke nur an das zauberhafte Miniaturbild des in ruhigem Bogen dahinziehenden Mondes, um sich zu erinnern, wie weit Haydn

von aller äußerlichen Tonmalerei entfernt ist. Als einer der herrlichsten Anklänge an das ältere Oratorium sei noch die Arie Gabriels im wiegenden Sizilianotakt „Nun beut die Flur“ erwähnt.

Mit den „Jahreszeiten“ verläßt Haydn die streng oratorische Linie. Besonders mit den zwei letzten (Herbst- und Winter-) Bildern greift er in den geistigen und musikalisch-stilistischen Bereich des Singspiels ein, und was gegen diese Partien besonders einnimmt, ist nicht die Tatsache der Verarbeitung von Stilelementen einer andern Kunstgattung an sich, die hier zu ebenso genialen Resultaten führt wie in dem älteren Werk, sondern die offenbare Verlegenheit, aus welcher heraus die minder erhabene Sphäre der Hüller und Genossen aufgesucht wird. Tatsächlich ließ die Dichtung Thomsens und van Swietens Bearbeitung den Komponisten hier im Stich. Zu einer erhabenen Naturschilderung läßt keine Stelle des Textes ein, und der Sprung vom inhaltlich denkbar harmlosen Genre zum feierlich ernsten Sinnbild des Schlusses (von der Baßarie „Erblicke hier, betörter Mensch . . .“ ab) ist mit keinerlei gedanklicher Hilfskonstruktion zu schließen oder nur gefühlsmäßig zu decken. Hier versagte — zwar nicht der Musiker, wohl aber der die Gestalt im ganzen diktierende Geist. Hier zeigte sich, wie stark die destruktiven Tendenzen der Sturm- und Drangzeit den altpolyphonen Kunstbau Händels bereits erschüttert hatten. Haydns „Jahreszeiten“ sind, als das genommen, was sie darstellen —: eine unoratorische, kantatenhaft lose Szenenfolge — das in unzähligen genialen Momenten schillernde Abbild des Wesens seines Schöpfers geworden, das man zwar unter dem sprichwörtlichen Begriff des tief sinnigen Haydnischen Humors von jeher beglaubigt hat, das denn aber doch noch unendlich viele andere Seiten enthüllt, vor allem immer wieder den hohen sittlichen Ernst des Meisters. So aufgefaßt, und nicht mit falschen oratorischen Maßstäben gemessen, gehören die funkelnden Facetten seiner Genrebildchen, das Jagdscherzo, die Szene des Wanderers oder die schon ganz von romantischem Licht umflossene Schilderung des Sonnenaufgangs oder des Winternebels und unzählige herzliche Züge aus der ländlichen Kleinwelt der „Jahreszeiten“ zum Schönsten, womit uns dieser große Diesseitsgeist unter den Musikern beschenkt hat.

Das eigentlich epochemachende Werk blieb aber die „Schöpfung“, schon wegen der Größe des Vorwurfs. Es hat im sozialen Sinne umwälzend gewirkt, denn das öffentliche Konzertwesen des ganzen 19. Jahrhunderts, nicht allein in Wien, sondern in England, Amerika, Frankreich, Rußland und darüber hinaus war dem Werke Haydns tiefer verpflichtet als dem irgendeines andern. In Wien wurde die Vorherrschaft des italienischen Oratoriums, zu dem noch Haydns früheres Oratorium „Tobias“ (1775) zu zählen ist, erst mit der „Schöpfung“ endgültig gebrochen. Italien rächte sich dafür gewissermaßen, indem es bis heute dem Haydnischen Oratorium als einziges Land des europäischen Kulturkreises keine Beachtung schenkte. Die Erfolge der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ haben auch andere Komponisten nicht ruhen lassen. Die „Jahreszeiten“ kehren in mannigfachen Varianten wieder. Es schrieben ähnliche Oratorien: P. von Winter (1754—1825), Frhr. von Peißl (1783—1865), E. Köhler (1799 bis 1847), Fr. Lachner (1803—90), Lindpaintner (1791—1856), Raff (1822—82) und noch in neuester Zeit Fr. E. Koch (* 1862), natürlich auch mit mehr oder weniger unverblünten Anleihen beim Musiker Haydn.

Die Geschichte des Oratoriums weist nach Haydn einen Bruch auf. Wir sahen, daß selbst Haydns Oratorium bei allem Individualismus in der Formgebung noch tief in dem entwicklungsgeschichtlichen Bewegungszug steht, der von Händels Wirken ausgegangen war. Haydns

Oratorium war der erste positiv gelungene Versuch einer Auseinandersetzung mit dem Händelismus, wenn man so sagen soll, als geistesgeschichtlichem Typus. Wir bemerkten auch bereits, daß dieser Typus in Beethoven am reinsten wieder aufleuchtet. „Das ist das Wahre!“ hatte der Meister auf seinem Krankenbett von Händels Kunst gesagt. Beethoven hat sich in den reifen Jahren seiner Meisterschaft mit dem Gedanken getragen, Oratorien im Sinne Händels zu schreiben. Daß er den Gedanken aufgab, ließe sich wohl aus der Eigenart seines schöpferischen Ingeniums, aus seiner individuellen musikalischen Veranlagung und seinem Bedürfnis nach ganz subjektiver Interpretation allgemein menschlicher Ideen erklären. Aber auch aus den Tiefen der Zeitseele kann man eine Antwort erfahren. Das geistige Fundament der Zeit um die Jahrhundertwende war einem Kunstbau von der Art des Händelschen abgewandt. Es darf nur ein Name ausgesprochen werden: Kant. Und es darf nur an das hochgeartete Menschentum der Fichte, Schiller, Humboldt und ihr humanitäres Ideal, es darf auch an die politische Zeitlage, an die französische Revolution und ihre politischen und geistigen Folgeerscheinungen erinnert werden, um zu begreifen, weshalb Beethoven die allgemein menschlichen Ideen, die auszudrücken ihm so brennend am Herzen lag, unter einer andern Gestalt verwirklichen mußte als im Oratorium. Die Instrumentalkomposition war die gegebene Form, in der die neue Zeit das Beethovensche Menschheitsevangeliem zu fassen vermochte. Von da aus baute ein Beethoven seine Instrumentalwerke in der „Neunten Symphonie“ und in der „Missa solennis“ (auch eine Art „Oratorium“) auf. Hier liegt der Schlüssel zum Verständnis der Gesamtleistung, die das 19. Jahrhundert zum Oratorium beigetragen hat. Unter dem Einfluß romantischen Geistes wurde die Verwirrung vollkommen, nachdem die schöpferischen Kräfte im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts überhaupt gänzlich versagt hatten — was nicht bloß als Symptom der Erschöpfung aufzufassen ist, sondern als Zeichen einer halb bewußten Anerkennung der eben ausgeführten Verhältnisse. Um so undurchsichtiger wird die künftige Entwicklung des Oratoriums, als eine Generation nach der andern die Hand nach dem Erbe Händels ausstreckt und sich bei allem, was sie tut, auf dieses Vorbild beruft. Händels Popularität nimmt namentlich in England — man ist versucht zu sagen erschreckende Formen an, vergleichbar der Position Wagners im modernen Kulturleben; vergleichbar namentlich auch in der Hinsicht, wie der Druck beider Persönlichkeiten lähmend auf dem Schaffen der Zeit gelegen hat. In England milderte Mendelssohns „Elias“ 1846 diesen Bann, ohne ihn je zu brechen. Das Befremdende dieses Ereignisses und seiner Folgen lag aber wieder darin, daß es die Zeit überhaupt zu einer Verwechslung der schöpferischen Potenzen eines Händel und Mendelssohn bringen konnte, — ein Irrtum, der bis heute nicht nur in England, sondern in der deutschen Provinz, in Holland, Amerika usw. nachwirkt. Erst in neuester Zeit — seit den siebziger Jahren etwa — beginnt sich in England das Oratorium vom historischen Druck zu emanzipieren und neudeutsche und jungfranzösische Einflüsse mit bodenständigen Elementen zu einem nationalen Oratorium zu verschmelzen. Immerhin bleibt hier in England das Oratorium die begünstigte Form. Darin wirkt Händels gewaltig vorbeugende, konservierende Kraft dauernd nach.

Umfaßt man die Oratorienproduktion des 19. Jahrhunderts mit einem Blick, so fällt allgemein auf, welche Bedeutung Nebensächlichkeiten beigemessen wurde. Unklarheit in bezug auf die geistige Seite des Problems ist der Hauptgrund, warum die Komponisten der ersten drei Jahrzehnte über teilweise grotesk anmutende Augenblickserfolge hinaus nicht dauernd in der

Geschichte Fuß fassen konnten. Die Zeit ist hinweggegangen über die Eybler und Stadler, über Klein und Schneider, den gepriesenen „Händel“ seiner Zeit. Gegenüber den grellen Effekten in Schneiders „Weltgericht“ (1819) ist der Berliner B. Klein (1793—1832) ehrlich, anspruchslos. Seine Erfolge als Oratorienkomponist („Hiob“, „Jephta“, „David“, 1820—30) fallen noch vor die Zeit Schneiders. Klein bekennt sich zum Chororatorium und damit zur Händelnachfolge. Im Chor leistet er auch weitaus das Bedeutendste. Mittlerweile waren die fürs Musikalische unfruchtbaren irreligiösen, pantheistischen Tendenzen der ersten zwei Jahrzehnte von der Hochromantik mit ihrem Unendlichkeitsstreben überholt worden. Die „Dämonenoratorien“ der Eybler („Die letzten Dinge“, 1810) und Stadler („Das befreite Jerusalem“, 1813), meist grobe Haschereien nach dem Geschmack der Masse, dazu völlig eklektische Leistungen und von der Haltung der französisch-italienischen Oper beeinflusst, führen in gerader Linie auf Schneider. Mit angestrenzter Phantasie und gesuchten Neuerungen des Ausdrucks gedachte auch der edle Spohr die „Letzten Dinge“ zur künstlerischen Anschauung zu bringen. Aber der weiche, elegische Grundzug seiner Kunst ließ sich nicht wegleugnen, und es kamen zwiespältige Werke zutage, die den Oratorien Schneiders und Mendelssohns auf die Dauer nicht standhielten („Das Jüngste Gericht“, 1812; „Die letzten Dinge“, 1826; „Der Fall Babylons“, 1842). Schwächere Talente, wie Clasing und Ries, schwammen im Schneiderschen Kielwasser. Aus dieser dunkelsten Zeit des Oratoriums ist nur noch Franz Schubert mit seinem fragmentarischen „Lazarus“ zu nennen, einem musikalisch herrlichen Werk, dessen praktische Wiederbelebung aber die Schwächen der textlichen Anlage verhindert haben. 1829 bringt der Meister der Ballade Karl Loewe seine ganz monumental gedachte „Zerstörung Jerusalems“ heraus, welcher in den nächsten Jahrzehnten eine ganze Anzahl Oratorien folgen. Loewes Oratorien der dreißiger Jahre sind kunstgeschichtlich bedeutsame Zeugen der von den Pariser Ereignissen hervorgerufenen Revolutionierung der Geister, die das Eindringen eines kräftigen Realismus in die Weltanschauung bewirkt hatte. Die der Metaphysik abgeneigte neue Epoche äußerte sich auch in der Wahl, die Loewe für seine Stoffe traf. Er griff, von dem romantischen Preußenkönig Fr. Wilhelm IV. noch besonders ermuntert, zur Geschichts- und Volkslegende. Zum Ausdruck erhabener Weltanschauung eigneten sich diese Vorlagen freilich längst nicht in dem Maße wie die alttestamentarischen Stoffe. Es schlägt einem aus Oratorien wie dem „Johann Hus“ (1842) der welke Hauch des Historismus entgegen, und man fühlt sich ungemein erinnert an den Realismus der Düsseldorfer Malerschule, etwa an die Bilder eines K. Fr. Lessing, dessen „Hussitenpredigt“ wie die unmittelbare Anregung zu dem Loeweschen Oratorium anmutet. Größer, monumentaler, vergleichsweise mit Rethelschem Wurf gestaltete Loewe die „Zerstörung Jerusalems“, die sein Hauptwerk neben den „Festzeiten“ (1825—36) bleibt: in den Chorpartien reichste, reinste Entfaltung romantischen Kunstgeistes, im übrigen ein Abglanz des herrschenden „europäischen“ Stils der Rossini, Bellini, Spontini, Meyerbeer. Die „Festzeiten“ sind ein Mosaik von kantatenartigen Stücken, die ursprünglich kirchlichen Zwecken dienten; künstlerische Kommentare der christlichen Hauptbegebenheiten des Jahres. Ihre Musik ist in flüchtige Partikel gedrängt, in der Haltung schlicht volkstümlich, in der Harmonik archaisierend. Von Loewes Legendenoratorien wurden „Die Siebenschläfer“ (Text von Giesebrecht) bei weitem am berühmtesten. Ein frischer Zug, gelegentlich ein wenig westliche Grazie und Pikanterie finden sich an manchen Stellen seiner weltlichen Oratorien. Unter ihnen verdienen „Der Meister von Avis“ (1843)

und „Polus von Atella“ (1863) Beachtung. Eine Erfindung Loewes sind die a-cappella-Männerchororatorien, Beispiele jener ästhetisch anfechtbaren Modegattung, der auch Wagner mit seinem „Liebesmahl der Apostel“ einen bedeutenden Beitrag zugesteuert hat. Loewes dahingehörige Werke sind „Die eherne Schlange“ (1834) und „Die Apostel von Philippi“ (1835). Zahlreiche Komponisten folgten dem Beispiel Loewes, ohne jedoch gänzlich auf instrumentale Mittel zu verzichten.

War Loewes Oratorium als Ganzes ein getreuer Spiegel der vormärzlichen bürgerlichen Gesellschaft, so weist Mendelssohns Oratorium deutlich nach England mit seiner Händeltradition hinüber. Zwar war der „Paulus“, in dem sich das Oratorium des 19. Jahrhunderts gleichsam kristallisiert hat, auf dem Düsseldorfer Musikfest 1836 zum erstenmal erklingen. In Mendelssohn verkörpert sich ein Stück typisch englischen Geistes. Typisch der alttestamentarische Enthusiasmus, die christliche Symbolik, der Pietismus, der würdevolle Anstand dieser Musik. Daß England das weitere Schaffen Mendelssohns auf oratorischem Gebiet für sich gleichsam mit Beschlag belegte, war eine ganz natürliche Folge dieser inneren Verhältnisse: „Elias“ erschien 1846 auf dem Musikfest in Birmingham. Daß Mendelssohns Oratorium auch im deutschen öffentlichen Musikwesen so gewaltig in die Breite drang, verdankt es nicht zum geringen Teil der glücklichen Verschmelzung des musikalischen Sprachschatzes der deutschen Romantik mit Elementen der altpolyphonen Kunst Bachs und Händels. Die deutsche Romantik und die von Mendelssohn heraufgeführte Bach-Renaissance wurden so zu Schrittmachern seiner Oratorienkunst. Späterhin wurde dann Mendelssohns biblisches Oratorium selbst der Schrittmacher für Werke ähnlicher Art wie Ferd. Hillers „Zerstörung von Jerusalem“ (1840) und Ad. Bernh. Marx' „Mose“ (1841). Das „Junge Deutschland“ trieb diesen biblischen Heroenkult sogar mit einer deutlichen Anspielung auf seine eigene weltgeschichtliche Mission weiter. Aus dem Kreise des biblischen Oratoriums nach 1848 hebt sich Mendelssohns Oratorium hoch heraus. Zu den Schwächen seiner Oratorientexte gehört z. B. die Verquickung der Stephanusgeschichte mit dem paulinischen Schicksal, die nicht überzeugen kann, ferner das christlich-messianische Anhängsel an die Eliasszenen (worin übrigens ein Postulat der Zeit zu sehen ist). Voraussetzung zur richtigen Würdigung der Mendelssohnschen Oratorien ist, daß die Einstellung nicht von Bach oder Händel her geschieht. Einzelne Stellen sind Dokumente einer genialen Einfühlung in die Bachsche Ausdrucksweise für ähnliche Empfindungen. Aber anderes zeigt den Abstand, die Kluft, so die echt romantischen Schlußsteigerungen, unvermittelte Häufung scheinpolyphoner, nämlich aus primär harmonischem Empfinden resultierender romantischer Schlußeffekte. Die formale Vollendung, der harmonische Ausgleich aller ästhetischen Faktoren, die stilistische Einheitlichkeit trotz aller Risse im Grundplan heben Mendelssohns Oratorien weit über ihre Zeit hinaus. Ein als Fragment nachgelassener „Christus“ zeigt Mendelssohn in stärkster Abhängigkeit von Bach. Aus der Nachfolge verdient einzig A. B. Marx' „Mose“ Beachtung als geistreicher Versuch, die Gattung unter ein ausgesprochen dramatisches Prinzip zu stellen. Das geistliche Oratorium führt in den drei Jahrzehnten nach der Jahrhundertmitte nichts weiter als ein Scheindasein. Seine schwachen Lebenskräfte leiht es von Mendelssohn. In vollständiger Verdunkelung der geschichtlichen Tatbestände wird es als kirchliche Angelegenheit betrachtet und verliert die Gunst der in materialistischen, antitheistischen, antimystischen Denkrichtungen befangenen geistigen Kreise der Nation. In dem Jahrzehnt nach der Reichsgründung scheint der Nieder-

gang des Oratoriums unvermeidlich. Die biblischen Ideenkreise waren nach dem Abflauen der jungdeutschen Bewegung und mit der rasch zunehmenden allgemeinen Faszination durch Wagners Mythenoper unpopulär geworden. Überhaupt erschütterten Theorie und Praxis das schwache Fundament, über welchem die produktive Oratorienkunst des 19. Jahrhunderts errichtet war. Einige übriggebliebene Idealisten glaubten trotz, oder vielmehr gerade wegen Wagner an eine Neuansiedlung des Oratoriums auf dem stofflichen Boden der Legende und der Lebensgeschichte des Heilands; für die musikalische Behandlung nahm man Wagnersche Prinzipien in Anspruch (Leitmotivik, Harmonik, „Unendliche Melodie“, gesungene Deklamation). Schon früher (in Hillers „Zerstörung von Jerusalem“) waren Versuche angebahnt worden, die reine Instrumentalmusik in erweitertem Maße illustrativ zu verwenden. Jetzt sollte das in grundsätzlicher Weise geschehen. Zum Versuch einer Übertragung Wagnerscher Stilprinzipien auf das Oratorium kam es jedoch nicht vor den neunziger Jahren. Was bis dahin auf Oratorieng Gebiet erwuchs, trägt mehr oder weniger die Zeichen des Kompromisses (Raffs „Weltende“, „Gericht“, „Neue Welt“, 1880). Am erfreulichsten wirken noch die im Geiste Mendelssohns gehaltenen Arbeiten der Berliner Akademie (Blumner, Kiel, Meinardus, Wilsing, Überlée). Den Schneiderschen Spuren ins Übersinnliche folgt Rubinstein, der letzte ausgesprochene Repräsentant des biblischen Oratoriums, mit dem „Verlorenen Paradies“ (1855 unter Liszt in Weimar) und einer Reihe anderer biblischer Oratorien, die als geistliche Opern nach Art von Méhuls „Joseph“ verfaßt sind und die Stärke ihres Schöpfers in koloristischen Künsten zeigen.

Die Abneigung der Zeit gegen das biblische Oratorium begünstigte die Entwicklung eines weltlichen Oratoriums in Deutschland. Die Vorläufer dieser Gattung, die nie zu einer rechten Selbständigkeit gedieh, erkannten wir an anderer Stelle bereits in Bachs weltlichen Kantaten. Haydns „Jahreszeiten“ gehören wegen ihrer Anknüpfung an religiöse Empfindungskreise nicht streng in diese Linie. Erst Robert Schumann greift bewußt den Faden wieder auf in seinem (nicht als solches bezeichneten) Oratorium „Das Paradies und die Peri“ (1843). Der allgemeinmenschliche Kern dieser Handlung, die eigentlich keine Handlung ist, entsprach so sehr dem Schumannschen Naturell, daß er mühelos den Punkt fand, von dem aus er musikalisch zu gestalten hatte. Eine verschwenderische Gedankenfülle stand dem Meister bei der Komposition zu Gebote. Der große durchgehende dithyrambische Schwung bindet die gegensätzlichen Teile zur stilistischen Einheit. Vom geschichtlichen Standpunkt ist das Wiederaufleben des Testo in rezitativer, arioser und chorischer Form bemerkenswert. Der undramatische, zuständliche Charakter, der von der Dichtung (aus „Lalla Rookh“ von Th. Moore) her bestimmt wird, stellt das Werk in Parallele zu Händels „Alexanderfest“. Aus dem Vorwiegen der Liedform ergibt sich seine stilistische Signatur. Schumanns Faustmusik und „Der Rose Pilgerfahrt“ gehören nur bedingt in diese Darstellung. Bei „Der Rose Pilgerfahrt“ lag es Schumann selbst fern, mehr als eine Choridylle zu geben — das Werk sollte ursprünglich nur eine Klavierbegleitung bekommen —; in den sieben Faustszenen dagegen, deren Komposition sich fast über ein Jahrzehnt erstreckte, griff der Meister nach dem Höchsten. Zwar konnte er seinem romantischen Naturell nach kein Abbild faustischen Willens geben, er begnügte sich damit, den lyrischen, romantisch-symbolischen Gehalt der Dichtung unmittelbar zu erschöpfen. Im Schlußteil wächst der Ausdruck ins Visionär-Mystische. Im Gefolge des deutschen Meisters tat sich der wahlverwandte Däne Niels Gade hervor („Calanus“, „Psyche“).

„Kreuzfahrer“). Merkliche Impulse erfuhr das weltliche Oratorienschaffen gleichzeitig mit der Hebung des vaterländischen Bewußtseins durch die politischen Ereignisse der siebziger Jahre. Doch zerrannen die mit patriotischen Gedanken verknüpften Werke dieser hochfliegenden Epoche mit dem Ruhm ihrer Schöpfer. Es genügt, an einige Namen zu erinnern: Bruch („Odysseus“, 1873), Gernsheim, Vierling, Brambach, Lorenz, A. v. Goldschmidt („Die sieben Todsünden“, 1873, ein Monstrewerk der Wagnerschule).

In den besprochenen Zeiträumen blieben auch andere Länder an der Oratorienkomposition mit einzelnen ansehnlichen Leistungen beteiligt. Um die Jahrhundertmitte macht Italien wieder nach langem von sich reden. In der ersten Jahrhunderthälfte hatte dort das Oratorium den Opern Rossinis, Bellinis, Donizettis nichts an die Seite zu stellen. Die strenge Organisation der alten Oratorieninstitute war in Auflösung begriffen, die Oper hatte die ganze erhabene Erbschaft übernommen. Einen Oratorienstil gab es nicht mehr. In dieser Zeit besann sich Pietro Raimondi (1786—1853), der bis 1853 Kapellmeister an St. Peter war, auf die ruhmvolle Tradition des Oratoriums in Italien. Aus dem Jahre 1852 stammt sein Tripeloratorium „Giuseppe“, ein wahres Wunderwerk in der Stimmkombination nach altklassischem Muster, das man auch als Werk eines Sonderlings angesprochen hat. Auf einen zweiten Meister der Jahrhundertmitte, Jac. Tomadini († 1883) machte Franz Liszt zuerst aufmerksam. Bis zum Jahrhundertende schweigt das Oratorium dann in Italien wieder, eine Renaissance führte erst der Kapellmeister der Sixtina, Lorenzo Perosi (* 1872) herauf.

Von Frankreich war seit der Erwähnung Charpentiers und seines fruchtlosen Versuchs, die Werke seines Lehrers Carissimi in Paris einzubürgern, nicht mehr die Rede. Die Verständnislosigkeit, welcher das Oratorium während des 18. Jahrhunderts dort begegnete, könnte man aus der instinktiven Abneigung der Franzosen gegen eine ästhetisch nicht absolut eindeutige Kunst erklären; und daß sich das Oratorium einer völlig rationalen Deutung entzieht, hat die Darstellung seiner Geschichte erwiesen. Um so lebhafter erhielt sich im Volke all die Jahrhunderte hindurch die Erinnerung an die liturgischen Mysterien des Mittelalters. Und eine retrospektive Epoche wie die Romantik entdeckte geheime Zusammenhänge der mittelalterlichen mit der modernen Seele. Zwar sind schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Ansätze zu einem bodenständigen Oratorium vorhanden. Aber die Bewegung kam aus der Initiative eines einzelnen, Gossecs (1734—1829), der 1773 die Pariser *Concerts spirituels* des Philidor reorganisiert und 1784 die *Ecole royale du chant* begründet hatte. Die Bewegung hätte vielleicht weiter um sich gegriffen, wenn nicht die Revolution sie erstickt hätte. Von J. Franç. Lesueur (1760—1837), dem Lehrer Berlioz', wird die neue Richtung des Oratoriums inauguriert, die über die Romantik bis in die Gegenwart anhält und gelegentlich weitab vom vermeintlichen ästhetischen Zentrum der Gattung in Grenzgebieten verläuft. Die zumeist gestreifte Grenze ist die des Theatralischen. Das erklärt sich aus den fast unterschiedslosen Neigungen der Franzosen für Künste, die den Schausinn reizen. Lesueur war im besonderen zeitlebens von dem Bedürfnis getrieben, ästhetische Spannungen im dramatischen Wege zur Lösung zu bringen. Eine Neigung zur Maßlosigkeit war damit verbunden. Nachdem er es so mit der Kirchenmusik versucht, griff er zum Oratorium. Seine Werke auf diesem Gebiet sind Gelegenheitsmusik größten Formats. Im „Oratorio de Noël“, in den Krönungsoratorien vollzieht sich jene seltsame Neugeburt aus mittelalterlichem, liturgisch-dramatischem Geiste. Im vollen

Blechpanzer und in exzentrischer oder altertümelnder Haltung schreiten diese Gebilde dahin; es ist zu verstehen, warum sie den jungen Berlioz ebenso faszinierten, wie sie den reifen Meister abstießen. Mit ihrer ungenierten Mischung gregorianischer, altklassischer und moderner Stilelemente ist solch Lesueursches Oratorium ein wahres Pantheon der Musik aller Zeiten. Lesueurs Oratorium läßt sich wahrlich nirgendwo besser denken als bei den Napoleonischen Krönungsfeierlichkeiten 1804 und bei dem Reimser Krönungsschauspiel vom Jahre 1824; ein Stück wiedererstandenes Mittelalter in der Neuzeit. Lesueurs Geist blieb dem französischen Oratorium, oder wie es mit Vorliebe benannt wurde: „Mystère“, erhalten. Er regt sich am kräftigsten in Berlioz' Trilogie sacrée, „L'enfance du Christ“ (1854), einem unausgeglichenen kleineren Werk, in dem außerordentlich feine Stimmungen ausgesponnen sind, dann aber auch wieder ganz ungeniert mit drastischen Mitteln musiziert wird. Das weitere französische Oratorienschaffen bis zu den siebziger Jahren verlief ohne Höhepunkte. Auch reproduktiv wurde, im Gegensatz zu England oder Deutschland, nichts geleistet. Erst in Ch. Gounods „La Rédemption“ (1867–82; Erstaufführung in Birmingham) regt sich wieder kräftiger schöpferischer Geist. Das Werk steht ganz in der Linie Lesueur-Berlioz-Liszt und ist im Grunde nichts als eine neue Variante des Lesueurschen „Mystère“. Es ist wie dieses eine Kombination der verschiedensten Stile mit Einschluß des eigenen Ichstils, wie er in Gounods „Margarete“ zu finden ist. Die Leitmotivverklammerung der einzelnen Teile ist Liszt nachgeahmt, ebenso die Verwendung altkirchlichen Melodienschatzes. In gleichen Bahnen bewegt sich das Oratorium „Mors et Vita“ (1885). Gleichzeitig mit Gounod schufen Massenet (Drame sacré „Marie Madeleine“, „La Vierge“ usw.), Saint-Saëns („Le déluge“), Ch. Lefebvre, Th. Dubois u. a. Mit Massenet ist ein Endpunkt dieser Linie erreicht: ein nicht zu überbietender nackter Realismus. Neben diesen geschichtlich am nachdrücklichsten repräsentierenden Werken des jungen Frankreich bleiben die Oratorien des Neuromantikers César Franck („Ruth“, 1846; „La Rédemption“, 1872; „Les Béatitudes“, 1880; „Rebekka“, 1881) als Zeugnisse ernster, charaktvoller Kunstgesinnung und eminenten Könnens erwähnenswert. Eine Franck verwandte Natur besaß Belgien in dem Vlamen Peter Benoit (1834 bis 1901; „Die Schelde“, 1867; „Der Rhein“ usw.). Englands produktiver Anteil am Oratorium des 19. Jahrhunderts beschränkt sich bis 1880 auf Alex. Macfarrens (1813–87) „St. John the Baptist“ (1873), ein unter neudeutschem Einfluß geschriebenes, monotones Werk romantischer Geistesrichtung.

Die anziehendste Erscheinung der zweiten Jahrhunderthälfte auf dem Gebiete des Oratoriums ist Franz Liszt. Mit zwei grundverschiedenen Werken beglaubigte er seine Auffassung von der Hoheit und ästhetischen Berechtigung der Gattung: der „Legende von der heiligen Elisabeth“ (1867) und dem „Christus“ (komponiert um 1866, vollständig aufgeführt in Weimar 1873). Beide Werke strömen eminent katholisches Empfinden aus, denn sie sind subjektives Bekenntnis des religiösen Menschen. Schon dadurch entsteht eine unüberbrückbare Kluft zwischen diesem und Händels Oratorium. Händels Kunst schöpfte aus den Tiefen der Volksseele und läuterte sich an allgemeinmenschlichen Ideen empor. Liszts Künstlerstandpunkt blieb ein *L'art pour l'art*, obwohl er es nicht wollte, obwohl er seinen „Christus“ aus dem heißen Trachten des gläubigen Katholiken nach einer neuen Vereinigung von Kunst und Leben, Kirche und Welt dem Volke geweiht hatte. Die Zeit scheint Liszt nicht recht geben zu wollen. Sein „Christus“ wird umgangen, seine schöpferischen Werte werden

bezweifelt, obgleich sie nirgends so auf der Hand liegen wie in diesem Mysterium. Auch bei der Elisabethlegende kann nicht genug auf ihren subjektiven, katholischen Charakter verwiesen werden, auf den zarten, reizsamen Tonfall seiner Musik, die dies Werk von einer Volkskunst ausschließt und nur die aristokratisch-exklusive Natur ihres Schöpfers bezeugt. Auch die Roquettesche Dichtung meidet peinlich die geschichtlich und ästhetisch geregelte Bahn des Oratoriums. Sie verzichtet auf jeden dramatischen Anspruch und begnügt sich damit, eine lose Bilderfolge zu geben. Ob die Verpflanzung des Werks auf die Schaubühne, mit der man es mehrfach versucht hat, seinem innersten Wesen entspricht, bleibe eine offene Frage. Oratorisch ist diese Kunst in dem Sinne, daß sie sich an die Phantasieanschauung wendet. Diese Grenze hat der Musiker Liszt durchweg wohl gewahrt, obwohl selbständige Instrumentalstücke nach Art der symphonischen Dichtungen, d. h. ausgeführte Seelenschilderungen im Sinne der Psychologie des 19. Jahrhunderts und äußerliche Tonmalereien die Einheitlichkeit der Konzeption oft stören. Stilistisch wird die Legende und noch mehr das Christusoratorium gekennzeichnet durch die reiche Verwendung altkirchlichen Melodienschatzes, dessen Überführung und Einschmelzung in modern-harmonisches Empfinden Liszts Genie wohl voll gelang. Daß er bei Gelegenheit Wagners Kunst entnahm, was er dieser selber zum Teil zugeführt hatte, vor allem also Elemente von dessen Harmonik, aber in sublimiertester Form, versteht sich fast von selbst. Wagnerisch ist auch die mit Maß angewandte Leitmotivtechnik. Aber über diese mehr äußerlichen Stileinflüsse hinaus trägt Liszts Oratorienmusik den Stempel individuellsten Schöpferturns. Ganz eigen und frei von Bühnenpathos ist zum Beispiel auch die Stimmenbehandlung. Es bedarf freilich nachschaffender Versenkung in die mystische Poesie der Einzelgesänge, um wahrzunehmen, wie sehr sie sich vom Zeitüblichen entfernen. Eigen ist ferner die variationsmäßige Durchführung des thematischen Hauptgedankens mit Hilfe der Sequenztechnik. Die ganze weitspannende Orchestereinleitung entwickelt sich aus dem seraphischen Elisabethmotiv, das Liszt der alten Antiphon „Quasi stella matutina“ entnommen hat. Im „Christus“ tritt die Leitmotivik zurück, dagegen die Sequenzbildung im größten Format hervor. Liszt hat den Plan seines Werks mit unverkennbarem Bezug auf eine Eingliederung in die katholische Liturgie selber entworfen. Der Text besteht aus 14 altkirchlichen Gesängen, bekannten lateinischen Hymnen und Sequenzen, die einzelne bedeutende Stationen aus dem Leben des Heilands veranschaulichen. Mit dem „Messias“ hat der „Christus“ nur die Idee gemein. Die Ausgestaltung erfolgt in denkbarstem Gegensatz zu Händel einmal vom Standpunkt des Katholiken, zum andern vom Standpunkt des Programmsymphonikers, also mit Rücksicht auf die Bildhaltigkeit des Stoffes. Ein großer Teil der Partitur wird von reiner, schildernder Instrumentalmusik bestritten (Meeressturm, Marsch der heiligen drei Könige usw.). Über die ausgedehnten Chorpartien breitet sich ein Schleier mittelalterlicher Mystik. Hier liegen die stärksten Verbindungsfäden zum alten liturgischen Drama zutage. Einen einheitlichen Chorstil gibt es im „Christus“ nicht. Homophone und polyphone, altkirchliche und modern harmonische Stilelemente sind synthetisch verwendet, sind im schöpferischen Feuer religiöser Ekstase zur Einheit gegossen. Durch die rauschenden Instrumentalsätze klingt bisweilen eine unverhohlene Weltfreudigkeit. Der große Rhapsode der symphonischen Dichtungen bestimmt hier merklich die Haltung des Ganzen. Da finden sich auch jene elastischen Oktavengänge der Bässe unter den hymnischen Melodiebögen wieder, bei denen man von dem Gefühl nicht frei wird, als sei die linke und die rechte Hand des Klavier-

spielers bei der Komposition beteiligt gewesen. Aber auch über solchen Stellen liegt der altkirchliche Glanz der Chöre und jener ergreifenden, führenden oder nach Priesterart respondierenden Einzelgesänge. Und eine nicht näher zu begründende Stimmungseinheit bindet die disparaten Teile zum Ganzen eines genialen, dem Allerhöchsten zustrebenden Kunstwerks.

Hans Schnoor

DAS DEUTSCHE LIED IM 19. JAHRHUNDERT

Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde das Lied zu dem, was es heute ist: unmittelbarer Ausdruck einer Stimmung oder Empfindung. Erst da hat die Musik im Lied das zu erreichen gesucht, was unter allen Künsten ihr alleiniges Vermögen ist: Stimmungen direkt — ohne Umweg über das Begriffliche — mitzuteilen. Das Gedicht, das sich des Wortes als Begriff zur Schilderung von Zuständen bedienen muß, ist auf den Umweg des Denkens gewiesen, kann daher nur durch den Verstand zum Gefühl sprechen. Musik aber spricht unmittelbar. Die Tonschwingungen setzen sich nicht zu gedanklich erfaßbaren, mathematischen Problemen zusammen, sondern wirken unmittelbar auf das Gefühl und lösen Stimmungen im Lauschenden aus. So ergänzt also die Musik das Gedicht nach der Seite des Ausdrucks der Empfindung hin, während die Worte die Stimmung auf einen bestimmten Vorgang, ein Erlebnis oder einen Zustand konkretisieren. Demzufolge kann kein Zweifel bestehen, daß der Musik im Liede die bei weitem höhere Aufgabe zukommt. Bei beiden, beim Dichter sowohl, wie auch beim Komponisten, ist das Primäre die Stimmung, der das Erlebnis vorausgeht, woraus das Kunstwerk geboren wird. Ob das Erlebnis ein äußeres oder innerliches war, ist für den Außenstehenden gleichbedeutend; jedenfalls berechtigt das Fehlen eines auffallenden äußeren Vorganges nicht zur Annahme des gänzlichen Fehlens eines schöpferisch gewordenen Erlebnisses. Der Dichter muß sich, durch die Beschaffenheit seiner Ausdrucksmittel gezwungen, mehr oder weniger auf die Schilderung der Nebenumstände verlegen, um dadurch im Empfänger dieselbe Stimmung zu erregen, während der Musiker nicht schildert, sondern die Töne findet, die — unmittelbar auf das Gefühl wirkend — dieselbe Stimmung im Lauschenden erzeugen. Nur in ganz vereinzelt dastehenden Gedichten ist die Empfindung so vollkommen wiedergegeben, daß eine Vertonung Pleonasmus erschiene, wenn nicht als störend empfunden würde. Zu diesen wenigen zählen u. a. Goethes „Mignon“-Lieder, von denen nur ganz wenig Vertonungen der Wirkung der gesprochenen Gedichte annähernd gleichkommen.

Der subjektive Empfindungs Ausdruck des Schaffenden, der nicht als Vertreter einer Mehrheit sprechen will, sondern nur sein eigenes Empfindungsleben zu Wort kommen lassen möchte, der auch nicht Massen bewegen will, sondern nur einigen verwandten Seelen sein heiligstes Gefühl eröffnet, war erst im 19. Jahrhundert, in der Zeit des in den Vordergrund tretenden Subjektivismus denkbar. Früher war der Schaffende bemüht, das Allzupersönliche von seinem Kunstwerke fernzuhalten; ein ästhetisch stilisierendes Prinzip waltete über dem Kunsthimmel und hielt allzu krassen Subjektivismus außerhalb der Schranken der Kunst. Um das hier Gesagte an einem Beispiel klar vor Augen zu haben, vergleiche man die Vertonung

eines Gedichtes durch einen Romantiker mit der eines früheren Komponisten, also z. B. Schuberts „Erlkönig“ mit dem Reichardt, oder gar dem der Korona Schröter. Selbst wenn ein Mozart dieselbe Ballade vertont hätte, wie anders wäre die Auffassung gewesen: die stimmungsmalende Begleitung wäre vor allem absolut musikalisch gehalten und erst in zweiter Linie (wenn überhaupt) illustrierend. Das Gedicht ist eine Einlage in das Singspiel „Die Fischerin“ und Goethe äußert sich darüber in einem Brief an Kayser vom Jahre 1779: Der Erlkönig gehört zu den „Liedern, von denen man supponiert, daß der Singende sie irgendwo auswendig gelernt, und sie nun in ein und der anderen Situation anbringt. Diese können und müssen eigne, bestimmte und runde Melodien haben, die auffallen und jedermann leicht behält.“ Daher war also die rein strophische Vertonung und das leicht faßliche, tanzmäßige rhythmisierte Thema der Korona Schröter gewiß nicht gegen Goethes Intentionen. Auch Reichardt hält seine Vertonung ganz volkstümlich, rückt aber der späteren Auffassung dadurch bedeutend näher, daß er den Erlkönig auf einem Ton rezitieren läßt, während die Melodie von der Begleitung übernommen wird. Dieser Art der Vertonung steht die Loewes (aus dem Jahre 1818) näher als die Schuberts, da auch er den Erlkönig — wie das Rauschen des Windes in Weidenblättern — in Dreiklangtönen flüstern läßt, während Schubert die Impression des Kindes — das Verführerische — durch eine verführend schöne Melodie darstellt.

Derselbe Übergang, der um das Ende des 18. Jahrhunderts von der klassischen zur romantischen Dichtung sich vollzogen hatte, folgt nun in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in der Musik. Hier kommt lediglich die Romantik in der lyrischen Dichtung in Betracht, und da muß wohl Goethe als der geistige Anreger und Wegweiser zum romantischen Gedicht angesehen werden. Die Romantik wendet sich mit Vorliebe dem Phantastischen, Mystischen, Ungewöhnlichen zu, weg von der Realität des Alltäglichen versenkt sie sich liebevoll in das Singen und Sagen früherer Zeiten. Das alte Volkslied feiert seine Auferstehung, (Herders „Volkslieder“, „Des Knaben Wunderhorn“) wird in seiner schlichten Schönheit voll erkannt und nachgeahmt. Die pathetische Lyrik des Klassizismus weicht dem einfachen Gefühlsausdrucke und die hochklingenden Aussprüche machen bescheidenen, aber innig empfundenen Worten Platz. Diese beiden Faktoren: das Phantastische, bald zügellos leidenschaftlich, bald religiös-mystisch, und das schlicht Volkstümliche sind auch die beiden Haupteigenschaften des neuentstandenen romantischen Liedes.

Die Oper wie die reine Instrumentalmusik waren in der Romantik dem Lied vorausgeeilt. Die Gründe dafür liegen auf der Hand; man muß sich nur den Zustand der verschiedenen Kompositionsgattungen zu Ende des 18. Jahrhunderts vergegenwärtigen. Sowohl die Oper als auch die verschiedenen Instrumentalkompositionsformen konnten damals auf eine ungefähr zwei Jahrhunderte lange, in ununterbrochen steigender Entwicklung begriffene Vergangenheit zurücksehen, während in der Entwicklungsgeschichte des Liedes große Lücken und oftmals Rückschritte zu verzeichnen sind (z. B. die willkürlichen Vereinigungen von Worten mit beliebigen Tanzweisen der „Singenden Muse“ von Sperontes!). Das kurze Lied lyrischen Inhaltes stand in formeller Hinsicht zum Teil unter dem Einfluß der Tanzmusik, die Begleitung beschränkte sich darauf, die latente Harmonie der Singstimme in einem bezifferten Baß anzugeben, dessen Ausführung dem Spieler überlassen blieb. Das ausgedehnte Lied erzählenden Inhaltes — der späteren Ballade vergleichbar — (z. B. die Lieder Valentin Herbings oder Ernst Bachs) hatte keine selbständige Form, sondern folgte den Worten des

Gedichtes. Mozarts und Beethovens Lieder bilden den Abschluß und Höhepunkt dieser Periode der Liedkomposition und die kleine Anzahl Lieder, die uns von den beiden (und auch von Haydn) erhalten sind, beweist am besten die geringe Einschätzung des Liedes als Kunstgattung. Aber ein Strahl der Romantik aus Mozarts Opern leuchtet dort in seinen Liedern auf, wo er ein Gedicht Goethes, „Das Veilchen“, vertont, und Beethoven, der Romantiker der Instrumentalkomposition, ahnt in der „Adelaide“, im Liederkreis „An die entfernte Geliebte“ (1816) und auch wieder in einigen Gedichten Goethes die Empfindungsmacht des Liedes voraus. Die sechs ergreifenden Lieder des Zyklus sind in Beethoven durch die Erinnerung an die Liebe zu seiner „unsterblichen Geliebten“ Therese von Brunswick entstanden. Er schrieb damals: „Mein Herz strömt über beim Anblick der schönen Natur, obschon ohne sie.“ Seine Sehnsucht ließ ihn damals den Ton des Liedes finden, der den ureigensten Schmerz in all seiner weltumfassenden Tiefe einschließt. Alles vibriert in bangster seelischer Empfindung. So hat der Titane in der Schmerzensstunde des Einsamen die psychische Gewalt des kommenden Liedes vorausgeahnt.

Als eigentliches Geburtsjahr des neuen romantischen Liedes muß 1815 — Schuberts Goethe-Liederjahr — gelten. In „Erkönig“, „Heidenröslein“, „Wanderers Nachtlied“, „Gretchen am Spinnrad“ (1814) sind all die Züge, die das romantische Lied charakterisieren, schon enthalten. Die Melodie ist nicht auf das Versmaß des Gedichtes erfunden, d. h. sie kandierte den Text nicht, sondern schließt sich an den Sinn an; Ausnahmen finden sich freilich noch in späteren Liedern Schuberts — noch mehr bei Schumann — (z. B. Schubert, „Das Fischermädchen“, „Die Forelle“ usw.). Dadurch ist aber eine Änderung in formaler Hinsicht bedungen: Die streng strophische Vertonung — früher die häufigste — wird zur Ausnahme. Auch das tiefere Eingehen auf den Stimmungsgehalt des Gedichtes bedingt Erweiterung der Form. Stimmungsgegensätze zwischen den einzelnen Strophen werden durch Wahl anderer Tonarten oder auch durch melodisch kontrastierende Mittelstrophen dargestellt. Dadurch, sowie durch kleine vorübergehende Wendungen zur Charakterisierung einzelner Worte oder Eindrücke erfährt die harmonische Ausgestaltung eine weitgehende Bereicherung. Der Tonart der Terz kommt dabei — als harmonischem Gegensatz in der Mittelstrophe — große Bedeutung zu. Eine der wichtigsten Bereicherungen aber erfährt das Kunstlied durch die Ausgestaltung der Begleitung, die sich von der Singstimme emanzipiert oder in ein inniges Verhältnis zu ihr — aber als gleichberechtigter Faktor — tritt. Ihr fällt die wichtige Aufgabe der Milieu- und Stimmungsschilderung zu, während der Singstimme der Ausdruck des Gefühls und der Empfindung vorbehalten bleibt. Die rein technisch-formelle Bestimmung der Vor- und Zwischenspiele, wie Angabe des Einsatztones und Verbindung der einzelnen Strophen, wird einem höheren Zweck, dem der Stimmungsvorbereitung und Überleitung, untergeordnet. Den Akkordzerlegungen werden tonpoetische Absichten zugrunde gelegt (Schuberts „Die schöne Müllerin“, „Gretchen am Spinnrad“, „Erkönig“, „Die Forelle“ usw.), zu denen sich vereinzelt auch sogenannte „Situationsmotive“ gesellen (Post- oder Jagdhörner, Sturmrauschen u. a. in den entsprechenden Liedern). All das aber läßt sich auf das eine Bestreben zurückführen, das Wort des Dichters voll zur Geltung zu bringen und den poetischen Stimmungs- und Empfindungsinhalt der Dichtung musikalisch ganz wiederzugeben. Die Begleitungsart wird durch den Stimmungsgrundton des Gedichtes bestimmt, kleinere Nuancen werden durch eine verfeinerte Harmonie gezeichnet. Der strophischen Variierung kommt eine

große Bedeutung zu, aber die Wurzeln ihrer Entstehung sind nicht in absolut musikalischem Variierungsbedürfnis zu suchen, sondern aus dem Bestreben, auch den kleinsten Regungen des Textes zu folgen, zu erklären. Die variierte Strophenform bleibt denn auch die Hauptform des frühromantischen Liedes. Aber schon beginnt ihre Verschmelzung mit der durchkomponierten Form (jede Strophe ihre eigene Melodie) und sogar das deklamatorische Lied, in dem die Singstimme sich nicht in selbständiger Melodie emporschwingt, sondern dem Tonfall der Rede mehr oder weniger folgt, feiert seine Auferstehung. So sind in Schuberts Liedern bereits alle Formen und Gattungen enthalten, die im Verlaufe des 19. Jahrhunderts ihre weitere Fortbildung, teilweise bis zum Höhepunkt gefunden haben. Frühzeitig schon zeigte sich Schuberts kompositorisches Genie und mit dem Jahre 1815, das, wie schon erwähnt, den größten Teil der Goethe-Lieder Schuberts (gegen 100 im ganzen) brachte, steht seine überragende Bedeutung für die Geschichte des Liedes fest. Im ganzen sind ungefähr 450 Lieder Schuberts erhalten.

Sein Verdienst ist, daß er das Lied so schuf, wie es die Nachwelt als Kunstgattung voll anerkannte. Aus der Objektivität des Tanzliedchens und der philiströsen Naivität des Schäferliedes riß er es empor zur erlebnisvollen Subjektivität. Auffallend ist dabei, daß, während in den Liedern der vorhergehenden Epoche das heitere Moment das bei weitem vorherrschende war, nun das verzweifelt-melancholische so sehr Oberhand gewinnt („Winterreise“, „Wanderer“ usw.). Es geht nicht an, das auf Schuberts Naturell zurückzuführen — er war im Gegenteil stets heiter und fröhlich —, man sieht darin eine für die jungen Romantiker bezeichnende Gefühlsdisposition für weltschmerzliche Empfindungen. Es ist einerseits eine gewisse Freude am Leid, andererseits ein Sichwohlgefallen im Aufgeregten und Leidenschaftlichen, als Reaktion auf die objektive epische Ruhe und die streng beobachteten Grenzen des Ästhetischen der Klassiker. Auch in der Wahl der Dichtungen sind die Romantiker bei weitem sorgfältiger, als ihre Vorfahren. Es erklärt sich dies aus der erhöhten Beachtung, die nun dem Wort geschenkt wurde. Für Schubert ist bezeichnend, daß er sich am meisten zu Goethes Lyrik hingezogen fühlte. Die übrigen Gedichte fand er vielfach in den Werken der Dichter seines Freundeskreises. Die Worte zur „Schönen Müllerin“ und „Winterreise“ stammen von Wilhelm Müller. Von Heine, dessen „Buch der Lieder“ nicht viel vor Schuberts Tod erschien, hat Schubert sechs Gedichte vertont.

Die drei Stiltypen, die die Grundlage von Schuberts Liedern bilden und die im Verlaufe des Jahrhunderts durch verschiedene Komponisten ihre Fortbildung erfahren haben, sind: 1. Das Lied, in dem alles Hauptsächliche in der Melodie der Gesangstimme liegt und sich die Begleitung darauf beschränkt, die latente Harmonie der Gesangsmelodie auszuführen. Ein Singen dieser Lieder ohne Begleitung ist denkbar und geschieht auch öfters bei Kunstliedern, die zu Volksliedern geworden sind. Diese Art steht sowohl dem Volkslied wie auch dem Lied der unmittelbar vorausgegangenen Zeit am nächsten (z. B. „Das Wandern“, „Heidenröslein“). Den 2. Stiltypus stellen die Lieder dar, in welchen das formal bindende Moment in die Begleitung verlegt ist. Während die erste Gattung zur Strophenform neigt, gestattet diese auch die freieste Durchkomposition; die Harmonie bewegt sich viel freier, ist auch keineswegs als latente Harmonie der Singstimme immer unzweideutig bestimmt, sondern tritt selbständig als wichtiger Faktor der Koloristik auf (z. B. „Die junge Nonne“, „Der Wanderer“). Dieser Typus wurde zwar von Schubert nicht neu geschaffen, erfuhr aber doch erst durch ihn die voll-

Schnell. *Erlkönig* 145.

The image shows a handwritten musical score for Schubert's 'Erlkönig'. The title 'Erlkönig' is written in a large, elegant cursive script at the top center. To the left of the title, the tempo marking 'Schnell.' is written in a similar cursive hand. To the right, the number '145.' is written. The score is written on four systems of staves. The first system has three staves: the top staff is for the voice (labeled 'Singer' on the left), the middle staff is for the piano (labeled 'Piano' on the left), and the bottom staff is for the cello (labeled 'Cello' on the left). The second system has two staves: the top staff is for the piano (labeled 'Piano' on the left) and the bottom staff is for the cello (labeled 'Cello' on the left). The third system has two staves: the top staff is for the piano (labeled 'Piano' on the left) and the bottom staff is for the cello (labeled 'Cello' on the left). The fourth system has two staves: the top staff is for the piano (labeled 'Piano' on the left) and the bottom staff is for the cello (labeled 'Cello' on the left). The handwriting is fluid and characteristic of the early 19th century. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Abb. 85. Schubert, Erlkönig, Beginn. Autograph im Privatbesitz.

endete Durchbildung. Er ist der wichtigste für das ganze 19. Jahrhundert geblieben und hat auch darüber hinaus seine Bedeutung nicht verloren. Robert Schumann führt ihn weiter, Mahler baut ihn aus bis zum „symphonischen Lied“. Der 3. Typus, der bis dahin nur im erzählenden Lied eine Rolle spielte, ist die „deklamatorische“ Vertonung, d. h. die musikalische Form wird nicht durch musikalische Momente, sondern durch den Inhalt (weniger durch die äußere Form) der Dichtung bestimmt (z. B. „Der Doppelgänger“). Diese Gattung erfährt nach Schubert wenig Weiterbildung, bis sie Hugo Wolf durch glückliche Verschmelzung mit der vorhergehenden zur höchsten Vollendung seiner Zeit führte, nachdem sie vorher auch Liszt bei manchen Liedern mit viel Glück angewendet hatte. Bei all den 3 Typen wächst die Ausgestaltung der Begleitung gegenüber der früheren Zeit bedeutend, ohne dabei die Singstimme zu unterdrücken. Ihre Aufgaben sind denn auch verschiedene: während der Begleitung die Schilderung des Milieus, die Darstellung der äußeren Umgebung und Umstände zufällt, bringt die Singstimme das psychische Geschehen, die Empfindung zum Ausdruck. Der Komponist greift bei der Vertonung zurück nach der Stimmung, aus der das Gedicht geboren wurde, und schafft aus derselben.

Beethovens Stellung zum frühromantischen Lied wurde bereits gekennzeichnet. Weber wirkt indirekt durch seine Opern auf das Lied befruchtend, indem er in längere Arien Lieder einstreut (z. B. „Leise, leise, fromme Weise“) oder ganze Arien liedmäßig ausgestaltet. Er bringt nicht neue Formen, sondern steigert nur das romantische Element (das Mystisch-Religiöse, Unheimliche usw.). Dem Schubertkreis gehörte auch Franz Lachner (1803 bis 1890) an, der durch seine volkstümlichen Lieder viel Freunde gewann.

Die Balladenkomposition war in Deutschland ziemlich unbedeutend, bis sie mit einem Schläge der berufene Genius zum vollendeten Kunstwerke schuf. Seit dem Jahre 1773, da Bürgers „Lenore“ entstand, nahm die Balladendichtung immer stärkeren Aufschwung und manche Komponisten fühlten in sich den Drang, der Form dieser Dichtungsart, die ein Zwischenglied zwischen Lyrik und Drama darstellt, musikalisch gerecht zu werden. Aber sie stellten sich entweder auf den Boden des Liedes und schufen strophenmäßige Vertonungen (Reichardt, Kimberger) oder komponierten ganz opern-(oder singspiel-)mäßig mit ausgedehnten rezitativen Partien (Johann André). Der bedeutendste dieser Vorläufer ist Johann Rudolf Zumsteeg (1760—1802). Seine Komposition des „Ritter Toggenburg“ diente dem jungen Schubert als Vorbild und hat ihn auch stark beeinflusst. Schubert selbst stellt sich bei der Balladenvertonung entweder auf den Standpunkt des Lyrikers („Erlkönig“) oder verfällt in ein mehr oder weniger regelloses Improvisieren. Im Jahre 1815 entstanden 9 Balladen, darunter „Der Taucher“, „Die Bürgschaft“ (von Schiller), „Der Schatzgräber“, „Der Gott und die Bajadere“, „Der Erlkönig“ (von Goethe), in späteren Jahren neben anderen: „Ein Fräulein schaut vom hohen Turm“ (1825) und „Edward“ (1827), letztere von Schubert strophisch vertont.

Karl Loewe (1796—1869) setzt mit seiner Balladenkomposition nicht erst dort ein, wo seine Vorgänger aufgehört hatten, erarbeitet die richtige Form nicht im Verlaufe seines Schaffens, sie ist ihm a priori gegeben und seine drei ersten Balladen: „Edward“ (1818), „Erlkönig“ (1818), „Der Wirtin Töchterlein“, die 1824 als op. 1 erschienen, zeigen die Balladenform genau so vollendet und ausgeprägt, wie seine späteren. Das Wesentliche dieser Form ist eine frei variierte strophische Vertonung, wobei ein, zwei oder mehrere Strophenmelodien einander

abwechseln, stärker oder weniger stark verändert wiederkehren, wie es der Inhalt der Dichtung erfordert. Die Variierung ist anderer Art, als beim variierten Strophenlied: Die gegebene Melodie wird in eine andere Tonart, in die Variante (auch Parallele) versetzt oder in ihre einzelnen Motive zerlegt und durch andere Zusammensetzung zu einem neuen Gebilde geschaffen. Beim „Prinz Eugen“ ist der Vorgang umgekehrt: zuerst die verschiedenen Kombinationen, bis am Ende das Thema in seiner Urgestalt auftritt. In manchen Balladen greift er am Schlusse auf den Anfang zurück („Elvershö“, „Gruft der Liebenden“, „Harald“). Als Frühromantiker kennzeichnet ihn der mystisch-religiöse Zug, sowie der Hang zu volksliedartiger Melodik. Den Ton des Unheimlichen, Grauensvollen trifft er ausgezeichnet; nicht das absolut Wohlklingende, sondern das Charakteristische ist ihm das Wichtigere: Im „Edward“ die gedrückte freudlose Stimmung, im „Erkönig“ die Schilderung von „Nacht und Wind“; die Stimme des Erklägers klingt wie ein Naturlaut dazwischen:



(Auffallend ist die Übereinstimmung in der Tonart [G-Moll] zwischen Schuberts und Loewes Erkönig.)

Die Aufgabe der Klavierbegleitung bei Loewe ist: die Melodie zu stützen („begleiten“), den psychischen Affekten, die im Gesang zum Ausdruck kommen, die nötige Resonanz zu geben, sowie die Verbildlichung des erzählten Inhaltes, aber nicht im Sinne einer bloßen Tonmalerei, sondern als Wiedergabe der diese Bilder begleitenden Gefühlsbewegungen. Harmonisch steht er auf dem Boden der Frühromantiker, schreckt aber vor gelegentlichen Härten im Dienste der Charakterisierung oder an dramatischen Höhepunkten nicht zurück („Der Nöck“, „Odins Meeresritt“). Sein Schaffen zerfällt in vier Perioden, die jedesmal durch ungefähr dreijährige Pausen getrennt sind. Stilistisch unterscheiden sie sich kaum voneinander. Die erste Periode (1818–27) trägt vorwiegend nordischen Zug. Außer den schon erwähnten fallen in sie noch die Balladen: „Heinrich der Vogler“, „Tom der Reimer“ usw. Die zweite Periode (1830–40) enthält 14 Goethe-Balladen, eine Reihe von polnischen Balladen (Mizkiwitsch), den Balladenkreis „Esther“ (1835) von Giesebrecht, den Zyklus „Der Bergmann“, sowie eine Reihe von Legenden, die Loewe als einen speziellen Zweig der Ballade kultivierte (darunter „Gregor auf dem Stein“, 5 Gedichte von Franz Kugler). Die dritte Periode (1843 bis 1847) umfaßt den „Prinz Eugen“, „Tod und Tödin“ usw., die vierte (1850–69) „Archibald Douglas“ als hervorragendstes Werk.

Als Nachfolger Loewes in der Balladenkomposition sind im 19. Jahrhundert Schumann mit ungefähr einem Dutzend Balladen („Die Löwenbraut“, „Die beiden Grenadiere“ usw.), Brahms („Edward“, „Walpurgisnacht“, „Nonne und Ritter“ usw.) und Martin Plüdemann (1854–97) zu nennen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–47) eröffnet die Reihe, die bisher als Spätromantiker¹⁾ bezeichnet wurde. Er ist nicht ein Schöpfer neuer Formen, sondern ein Vollender

¹⁾ Die übliche Einteilung: Schubert, Loewe, Weber als Frühromantiker, Mendelssohn, Schumann als Spätromantiker ist auf die Liedkomposition wenig zutreffend, da die sogenannte neudeutsche Schule auf diesem Gebiete niemals recht Fuß fassen konnte; sie wäre zu ersetzen durch die Dreiteilung: Schubert, Loewe, Weber als Frühromantiker, Mendelssohn, Schumann als Mittelromantiker, Brahms, Mahler u. a. als Spätromantiker, die natürlich nur für die Liedkomposition anzuwenden wäre.

eines Zweiges der Liedkomposition. Seine Liedformen sind viel einfacher und mehr durch ein musikalisches Schema, als durch innere Notwendigkeit diktiert. Freilich handhabt er diese stereotyp wiederkehrenden Formen mit bewundernswertem Geschick, so daß man ihn sogar als formenfester als Schubert bezeichnet, was dadurch zu erklären ist, daß Schubert immer ganz Neues schuf, jedem Gefühl seinen spezifischen Ausdruck verleihen wollte, während Mendelssohn ausgeglichene Ebenmäßigkeit und Wohllaut das Wichtigere waren. Durch seine Freude am schönen, vollen Klang bestach er auch seine Zeitgenossen, und seine Lieder, Duette und Quartette wurden öffentlich und im häuslichen Kreise soviel gesungen, daß sie durch ihre weichliche Sentimentalität und ihre Furcht vor aller kraftvollen Rau- und Derbheit die Hörer verweichlichten und beinahe geschmacksgefährlich wurden. Thematische Durcharbeitungen bringen bei ihm selten Überraschendes; ein charakteristisches Kopfmotiv führt in die Stimmung der Komposition ein, das weitere ist die Fortführung, wie sie nur ein feingebildeter Musiker schreiben kann. Der Mangel, gewaltige Konzeptionen zu fassen oder kraftvolle Konflikte heraufzubeschwören und wieder zu lösen, sowie die Fähigkeit, in kleinen Formen Stimmungsminiaturen zu malen, stempeln ihn auch als ausgesprochenen Lyriker von weicher, zum Sentimentalen neigender Empfindung. Dementsprechend ist auch die Wahl seiner Dichter. Heine nimmt darunter einen hervorragenden Platz ein.

Robert Schumann (1810–56) schließt nicht unmittelbar an Schubert an, wie Mendelssohn, der erstaunlich Fröhreife, sondern sein Schaffen setzt ungefähr ein Dezennium nach dem seines Zeitgenossen ein. Durchaus Lyriker, steht er bis zu seinem 30. Lebensjahre dem gesungenen Lied gänzlich fern, doch bringt das Jahr 1840 eine solche Fülle von Liedern, daß es Schumann sogleich in die erste Reihe der Liederkomponisten stellt. Unwillkürlich denkt man an Schuberts Liederjahr 1815. Schumann ist nicht, wie Mendelssohn, Vollender eines Zweiges, sondern Fortbildner. Er kommt von andern Seiten an das Lied heran, als Schubert, dem der Gesang das Primäre war und der die stärkere Heranziehung und den Zuwachs an Bedeutung der Begleitung erst schuf. Schumann war bis zu seinem Liederjahr Klavierkomponist und sprach seine Empfindungen in kurzen Formen aus. Eine erhöhte Intensität der Empfindung (durch die Vereinigung mit seiner Geliebten, Clara Wieck, hervorgerufen) drängte ihn zur Heranziehung des Wortes. Es entstehen nun aber keineswegs Klavierstücke mit hinzugefügter Gesangstimme: was früher in seinen Klavierstücken sang, wird nun der menschlichen Stimme anvertraut, ohne daß dadurch das Klavier als „Nur-Begleitinstrument“ in den Hintergrund gedrängt würde. Es bleibt ihm vielmehr seine Wichtigkeit gewahrt, so daß oft die führende Melodie ihm anvertraut wird, wodurch es der Gesangstimme erleichtert wird, einer streng sinngemäßen Deklamation größere Rechnung zu tragen; trotzdem begeht Schumann darin manch sorglosen Fehler. Es fällt hier allerdings in die Waagschale, daß vor Wagner das Empfinden für streng sinngemäße Deklamation nicht so überfeinert war, wie es heutzutage ist. Von Mendelssohn unterscheidet ihn seine frische Lebendigkeit, seine Vorliebe für prägnante Rhythmen und seine Harmonik, die das Charakteristische viel höher schätzt als den vollendeten Wohlklang. So wenig Schumann es versteht, die koloristischen Möglichkeiten des Orchesters voll auszunützen, so ist er doch der Klavierkolorist par excellence und weiß auch harmonische Farbenwirkungen zur schönsten Geltung zu bringen. Ein wichtiger Unterschied ist in der Form zu konstatieren. Auch darin ist Schumann fortschrittlich: die Strophenform wächst unter seinen Händen zu viel freierer Variation, in den Da-capo-Liedern tritt

das Kontrastelement stärker in den Vordergrund, die wichtigste Neuerung gegenüber Mendelssohn bilden aber die freien Formen, die von Schumann eine großartige Weiterentwicklung erfahren. Auch bei ihm lassen sich die drei Typen feststellen, die für Schubert charakteristisch waren, aber bereits in einem andern Entwicklungsstadium. Die erste — Singstimme melodisch und formal bestimmend, Begleitung unkomplizierte Ausführung der latenten Harmonie (z. B. „Die Rose, die Lilie . . .“) — kommt der gleichen Gattung Schuberts am nächsten, ist aber bei Schumann nur sehr vereinzelt anzutreffen. Die beiden andern Arten, durchkomponierte und deklamatorische Lieder, erfahren ihre Fortbildung so weit, daß die Begleitung das führende und formal Bindende wird („Der Nußbaum“). Er ist Meister der kleinen Skizze, das heißt: durch ein kurzes rhythmisches Motiv oder eine harmonische Wendung charakterisiert er vollkommen Personen, Vorgänge und Stimmungen. Noch besser als Mendelssohn stellt er jedem Lied ein charakteristisches Motiv an die Spitze, ist auch in der Fortspinnung viel interessanter als dieser, da er durch neue rhythmische und harmonische Wendungen oder auch nur durch Änderungen in der Setzweise kleine Überraschungswirkungen erzielt. Vor-, Zwischen- und Nachspiele ordnen sich in den formalen Ausbau ein, bringen manchmal eigene Motive; ihr innerer Zweck ist, die Stimmung vorzubereiten und ausklingen zu lassen. Auch in den einfachen Liedern „im Volkston“ gehören die Vor- und Nachspiele, sowie die Begleitung so untrennbar zum Lied, daß ein Weglassen derselben, wie es bei vielen volksliederartigen Kompositionen Mendelssohns („Es ist bestimmt“, „Leise zieht durch mein Gemüt“, „Wer hat dich, du schöner Wald“ usw.) oft und oft geschieht, undenkbar wäre. Diese Wichtigkeit der Begleitung geht so weit, daß man wohl bei den meisten Liedern annehmen muß, daß nicht eine zuerst erfundene Gesangstimme mit Begleitung versehen wurde, sondern daß beides gleichzeitig entstand.

Schumann liebt es auch, wie Schubert, mehrere Lieder zu einem Zyklus zu vereinigen („Frauenliebe“, „Myrthen“, „Liederkreis“ op. 39, „Dichterliebe“), verbindet die Lieder ebensowenig, wie dieser durch gemeinsame Motive, wahrt die Zusammengehörigkeit aber in der Tonartenaufeinanderfolge. Gerade nur im Nachspiel zum letzten Lied aus „Frauenliebe“ schlägt er die Töne des ersten an: eine wehmütige Erinnerung: „Seit ich ihn gesehen!“

Hat sich Schumann schon durch den subjektiv lyrischen Ausdruck seiner ersten Klavierkompositionen mitten in die Reihe der Romantiker gestellt, so bleibt er es auch in der Wahl seiner Texte: Heine, Chamisso, J. Kerner, Eichendorff sind einige Namen seiner bevorzugten Dichter. Dem Volkslied vermag er ebenso seine Anerkennung zu zollen wie der Ballade, der er zum größten Teil Liedform unterlegt. Schumanns ausgeprägte Individualität war von großem Einfluß auf seine Zeitgenossen, und seine Art fand viele Nachahmer.

Als ausgesprochener Liederkomponist sucht Robert Franz (1815—92) nicht neue Wege, vollendet keine angebahnten, sondern komponiert ein paar hundert Lieder, die durch ihre lebenswürdige Gefälligkeit sehr ansprechend anmuten. Er ist ein mit einer gewissen Individualität begabter Epigone Schumanns, steht ganz im Banne der Romantik. Wie neuere Studien¹⁾ nachgewiesen haben, entspricht die vielverbreitete Ansicht, Franz habe durch die Verschmelzung von klassizistischen und romantischen Ausdrucksmitteln einen neuen Stil geschaffen, nicht den Tatsachen. Seine Neuausgaben der Werke Bachs und Händels, die von Historikern vielfach beanstandet wurden, wirkten zwar befruchtend auf ihn, aber das praktische

¹⁾ S. E. Barbag, „Die Lieder von Robert Franz.“ Dissertation. Wien.

Resultat war keine Stilverschmelzung, sondern eine Stilmachung, der keine Weiterentwicklung beschieden war. Die vermeintliche Polyphonie der Begleitung erweist sich bei genauer Analyse als rein harmonischer Kontinuossatz. Franz sucht seine Gedichte bei den Dichtern der Romantik, vor allem bei Heine.

Auch der große Dramatiker des Jahrhunderts wurde durch die Liebe zu einer bedeutenden Frau zum Liederkomponisten und schenkte der Nachwelt die Weisen zu den Worten seiner Geliebten. Die 5 Lieder Richard Wagners: „Der Engel“, „Schmerzen“, „Träume“, „Stehe still“, „Im Treibhaus“ (Worte von Mathilde Wesendonk) atmen Tristanstimmung und gelten als Vorstudien zum Tristan. Die ganze Art ihrer Anlage entspricht gar nicht den Liedern der Zeitgenossen, sondern ist die Ausarbeitung eines Gedankens (teilweise einer Harmoniefolge) innerhalb eines Liedes. So stellen die Lieder, die in der Zeit: Dezember 1857 bis Juni 1858 entstanden, eine vereinsamt dastehende Gattung dar, die nicht nachgeahmt wurde und nicht nachgeahmt werden konnte: Ein lyrisches Geständnis des großen Meisters, als er „Tristan“ war. Die übrigen Lieder Wagners, von denen 7 Kompositionen zu Goethes Faust und einige französische Chansons (darunter Heines „Les deux Grenadiers“) erwähnt seien, stehen an Bedeutung weit hinter den Wesendonk-Liedern zurück und haben auch nicht diese Anerkennung gefunden.

Wie bei Wagner, so spielt auch bei Franz Liszt (1811—86) das Liedschaffen eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle, und seine Wirkung auf die Mit- und Nachwelt ist mehr in der Persönlichkeit des Meisters, sowie in dessen übrigen Schaffen begründet, als in der absoluten Bedeutung der Lieder. Die — ungefähr 60 — deutschen Lieder Liszts (er schrieb auch anderssprachige) sind in der Geschichte des romantischen Liedes ein Schritt von Schumann zu Hugo Wolf. Er steigert nicht das innige Ausdrucksempfinden der Schumannschen Lyrik, sondern rückt dem Gedichte tonmalerisch näher, was eine üppigere Ausgestaltung der Begleitung mit sich bringt. Auf diesem Wege gelangt er auch zu immer größerer Beachtung des Wortes, was in weiterer Konsequenz teils dramatische Gestaltung, teils auch rezitativische Partien bedingt. Der Einfluß Wagners macht sich stellenweise bemerkbar. Im Gegensatz hierzu findet er aber auch bei einfachen, schlichten Texten die richtigen volksliederartigen Weisen. In der Wahl seiner Texte war Liszt nicht gerade rigoros; die Weimarer Hofgesellschaft, der der höfliche Liszt nicht gerne „nein“ sagte, wenn man ihn bat, ein oder das andere Gedicht eines persönlich Bekannten zu vertonen, spielt dabei — der Zahl der Texte nach — keine geringe Rolle. Wie schon erwähnt, liegt Liszts große Bedeutung für die spätere Liedkomposition nicht in seinen Liedern, sondern vor allem in seinen Klavierkompositionen. Sein vorbildlicher Klaviersatz, der zum Muster nicht nur seiner unmittelbaren Epigonen wurde, wirkte auch auf die Liedkomponisten befruchtend und führte im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zu einer großartigen — trotz der zum Wesen des Liedes gehörenden Homophonie — selbständigen Ausgestaltung der Begleitung.

Zu dem Weimarer Künstlerkreis gehörte auch der Dichterkomponist Peter Cornelius (1824—74), ein Neffe des berühmten Malers. Als Opernkomponist („Der Barbier von Bagdad“, 1858) steht er stark im Banne Wagners und Liszts, seine Lieder aber zeigen eine ausgeprägte Individualität. Zu den meisten schrieb er sich selbst die Texte und liebte es, dabei mehrere Gedichte zu einem Zyklus zu vereinigen: „Weihnachtslieder“, „Brautlieder“, „Trauer und Trost“ und „Vater unser“; dieser letzte besonders bemerkenswert durch das außerordentliche

kontrapunktische Können, das sich in der meisterhaften Verarbeitung der den einzelnen Abschnitten zugrundegelegten gregorianischen Melodien offenbart. Diese Beherrschung der alten Kontrapunktkünste zeigen auch seine Chorkompositionen, von denen an anderer Stelle die Rede ist; sie zeigen daneben aber auch volles Verständnis für die farbenleuchtenden Harmonien eines Wagner. Und darin liegt denn auch zum einen Teil seine Bedeutung für die Weiterentwicklung des Liedes, zum anderen Teil ist sie, freilich in wesentlich bescheidenerem Maße, dem Verdienste Wagners um die innere Übereinstimmung zwischen Wort und Ton in der Oper an die Seite zu stellen. In diesem Zusammenhang sei besonders auf Stücke wie: Auftrag: „Ihr Freunde, hänget, wenn ich gestorben bin“ (Hölty), Unerhört: „Zum Ossa sprach der Pelion“ (Droste-Hülshoff) und Hebbels „Auf eine Unbekannte“ hingewiesen, von denen namentlich das zuletzt genannte zukunftsweisend ist. Als Dichter trug Cornelius dem Musiker Rechnung und umgekehrt. So schuf er im Gedicht Vorwürfe, die dem Musiker Gelegenheit gaben, sich in einer angestrebten Richtung zu entfalten, nahm andererseits als Komponist auf das Wort größte Rücksicht, ging vielleicht manchmal in Äußerlichkeiten darin zu weit (z. B. „Ein Ton“). So betrat er zögernd die Anfangsstufen des Weges, den Hugo Wolf bis zur höchsten Höhe erklimmte.

Unter den vielen Epigonen Mendelssohns, Schumanns und der Wagner-Liszt-Richtung, die das 19. Jahrhundert mit Liedkompositionen überfluteten, sind hervorzuheben: Ferdinand Hiller (1811—1885), Lieder und Chöre. Wilhelm Taubert (1811—1891), am bekanntesten sind seine „Kinderlieder“ geworden. Julius Rietz (1812 bis 1877). Robert Volkmann (1815—1883), Schumann-Epigone. Niels W. Gade (1817—1890), Begründer der nordischen Schule, Chorwerke „Erlkönigs Tochter“ usw. Joachim Raff (1822—1882) als Liederkomponist von geringerer Bedeutung (zum Teil Salonmusik). Richard Wüerst (1824—1881), Schüler von Mendelssohn. Carl Reinecke (1824—1910), Kinderlieder. Carl Goldmark (1830—1915), als Liederkomponist weniger bedeutend. Anton Rubinstein (1830—1894), äußerst wertvolle Kompositionen neben minderwertigen Flachheiten. Alexander Ritter (1833—1896). Adolf Jensen (1837—1879), ausgesprochener Lyriker, Epigone Mendelssohns und Schumanns (Robert Franz vergleichbar), Liederzyklen: „Dolorosa“, „Tränen“, Scheffels „Gaudeamus“ usw. Max Bruch (1838 geb.), „Schottische Lieder“. Josef Rheinberger (1839—1901), Hermann Götz (1840—1876), Friedrich Hegar (1841 geb.), Männerchöre. Heinrich Hofmann (1842—1902), Ignaz Brüll (1846—1907), August Bungert (1846—1915), „Lieder eines Einsamen“. Franz Ries (1846 geb.), Philipp Scharwenka (1847 bis 1917), Robert Fuchs (1847 geb.), Chöre. Hans Huber (1852—1921), Jean Louis Nicod é (1853—1919), Heinrich Zöllner (1854 geb.), Eduard Schütt (1856 geb.), Wilhelm Kienzl (1857 geb.), Camillo Horn (1860 geb.), Ludwig Thuille (1861 geb.), Felix Weingartner (1863 geb.), Richard Stöhr (1874 geb.).

So geht das Lied in seinem Entwicklungslauf im 19. Jahrhundert von Schubert über Mendelssohn, den Vollender eines Zweiges, weiter, findet in Schumann einen Fortbildner, insbesondere der Harmonik und Begleitung, bereichert sich an der zeitgenössischen Opernkomposition eines Wagner, wächst im Begleitpart durch Liszts Klaviermusik inauguriert, wird quantitativ zur weitaus überwiegenden Kompositionsgattung des Jahrhunderts und findet bei einer endlosen Reihe von Epigonen die weitgehendste Bevorzugung gegenüber der Instrumental- und der mehrstimmigen Vokalmusik, um dann an der Jahrhundertwende in einem großartigen Dreigestirn seine Vollendung zu finden. Brahms, Mahler und Wolf können bis zu einem gewissen Grade als die Vollender je einer der 3 Stiltypen von Schuberts Liedern gelten. Brahms stellt in seinen Liedern durchaus die Singstimme in den Vordergrund und läßt die Begleitung wirklich nur Begleitung bleiben. Die musikalische Form wird allein durch die Singstimme bestimmt, dabei auffallende Bevorzugung der reinen oder variierten Strophenform. Mahler, der eigentliche Vertreter des „symphonischen Liedes“, zu welchem das durchkomponierte Lied im Verlaufe des Jahrhunderts heranwuchs, rückt die Begleitung, die bei der

Mehrzahl der Lieder für Orchester geschrieben ist, in den Vordergrund, erhebt sie zum formal Bindenden, sodaß in manchen Liedern die Singstimme teilweise nur die Melodie der Begleitung mitzusingen scheint, soweit es die Textunterlage gestattet. Hugo Wolf räumt dem Wort vollste Beachtung ein und kann als Vollender des Stiltypus gelten, den Schubert in seinen deklamatorischen Liedern („Doppelgänger“) geschaffen hat; freilich erfaßt er die ganze Bedeutung der Lisztschen Klavierbehandlung und erhebt die Begleitung zu einem teilweise musikalisch selbständigen Faktor, der sich aber auch dem Wort gänzlich unterordnet.

Diese hier aufgestellte Hypothese darf natürlich nicht ad absurdum geführt werden, denn soviel einander Widersprechendes die drei Komponisten haben, soviel verbinden sie auch Stileigentümlichkeiten ihrer Zeit. Eine solche ist die Bevorzugung der durchkomponierten Form, die seit Schumann immer deutlicher in den Vordergrund trat, und das Anpassen der Strophenform an sie. Weiter die Ausgestaltung der Begleitung, die Ausnützung koloristischer Effekte, Tonmalereien (besonders bei Wolf) usw. Ein anderer Zug, der sich in der Liedkomposition im letzten Viertel des Jahrhunderts geltend macht, ist das direkte Anknüpfen an Schubert, während in der vorhergehenden Periode Schumann als unübertroffener Liederfürst dastand. Brahms sagte einmal: „Es gibt kein Lied von Schubert, aus dem man nicht etwas lernen kann.“

Mit seinem op. 3 wendete sich Johannes Brahms (1833–97) der Liedkomposition zu, die ihm als erste die Herzen seiner Mitwelt erobern sollte, lange noch, bevor sich der Meister durch den Triumph des Deutschen Requiems seinen Platz unter den Großen des Jahrhunderts gesichert hatte. „Liebestreu“, das erste Lied, ist beinahe als Symbol für die späteren Gesänge aufzufassen. Die Stimmung des Gedichtes ist traurig, gedrückt pessimistisch. Liebesentsagung oder unglückliche Liebe ist der poetische Inhalt der Mehrzahl von Brahms' ersten Liedern. Die Wahl der Tonart — Es-Moll —, die formale Anlage (varierte Strophenform), die Art der Begleitungsakkorde in müdem Triolenrhythmus durchs ganze Lied wiederholt, dazu eine ostinate Baßfigur in Achtelrhythmus in einer Art Engführung mit der Singstimme, die frei eintretenden Vorhalte in Gesang und Begleitung, all dies sind die wichtigsten Stilcharakteristika seiner ersten Lieder. Zu der Vorliebe für gemischte Bewegung (Achtel zu Triolen oder ähnlich) kommt noch eine Freude an synkopierten Begleitfiguren. Auffällig ist auch die sorgfältige Baßführung, die sogar von manchen als „kontrapunktisch“ bezeichnet wird, was zwar bei einigen Liedern wirklich zutrifft, im allgemeinen aber bestimmt eine zu weitgehende Behauptung ist. Die Annahme, daß dieses feine Empfinden für Baßführung auf Kindheits-eindrücke zurückzuführen sei — Brahms Vater war Kontrabassist —, dürfte wohl zutreffen. Vor-, Nach- und Zwischenspiele sind auf ein Mindestmaß zurückgedrängt, fehlen bei manchen Liedern gänzlich oder sind nur aus technischen Gründen (um dem Sänger den Einsatzton zu geben) vorhanden. Gerade ein bis zwei Takte der Begleitung vorweggenommen, bereiten die Stimmung vor und lassen sie am Schluß ausklingen. Die Konzentration liegt in der Singstimme, daher durchaus im Melodischen, in der weiteren Konsequenz davon also im Psychischen, weshalb auch jedes Lied einen unmittelbaren Ausdruck seiner Persönlichkeit darstellt.

In Brahms' Liedern lassen sich drei Gattungen unterscheiden: Die erste, der Zahl nach überwiegende, bilden die ersten Lieder, meist schwermütige Liebesgesänge — der Pessimismus eines Ibsen in die Musik überpflanzt. Der düstere Ton erinnert an Hebbelsche Romanzen; die musikalische Anlage ist groß konzipiert (der Periodenbau weicht vielfach vom überkommenen viertaktigen ab), durchkomponierte Formen sind die Folge davon, wo es aber der Text

halbwegs zuläßt, neigt Brahms zur Strophenform. Er hat seine Vorliebe für diese einfache Form im Lied auch durch manchen Ausspruch bekräftigt. Starres Festhalten an sequenzierter Melodiebildung gemahnt zuweilen an Beethoven, an den Brahms auch im Lied zum kleinen Teil anschließt. (Mehr an Schubert!) Zu dieser ersten Gruppe gehören die „Vier ernsten Gesänge“, das vorhin erwähnte „Liebestreu“, „Immer leiser wird mein Schlummer“, der Daumer-Liederkreis und viele andere.

Die Lieder der zweiten Gattung („Vergebliches Ständchen“, „Der Schmied“, „O liebliche Wangen“, „Ständchen“, „Das Mädchen spricht“ usw.) sind schon durch den heiteren oder fröhlichen Text äußerlich gekennzeichnet, fanden viel schnellere Verbreitung als die ernsten Lieder und ebneten dem Verständnis dieser erst den Weg. Während in der ersten Gattung so recht Brahms' herbe, norddeutsch verschlossene Gefühlsnatur zum Ausdruck kommt, äußert sich in ihnen des Meisters Freude am Humor, an gesunder, natürlicher Lustigkeit. Musikalisch zeigt sich das in flotten, prägnanten Rhythmen, einfacheren Harmonien, meist vier- oder achttaktigen Periodisierungen und in der formalen Anlage. Die Strophenform hat hierbei unverkennbar den Vorzug. Die Begleitung besteht hier, wie in der ersten Gattung, aus Akkordzerlegungen — in dieser Gruppe allerdings bedeutend einfacherer Art. Die das harmonische Bild kompliziert machenden Vorhaltsbildungen fallen zum größten Teil weg.

Einige Lieder (z. B. „Der Gang zum Liebchen“, „Des Liebsten Schwur“ usw.) leiten über zur dritten Gattung, den Liedern im Volkston. Manche von ihnen stehen ganz auf der Basis des Volksliedes — das Wiegenlied wurde bereits zum Volkslied —, andere entfernen sich durch größere oder kleinere Selbständigkeit, die sie der Begleitung gewähren, sowie durch manche harmonische Wendung, die als nicht mitgespielte latente Harmonie der Singstimme doch zu schwer erfassbar ist, mehr oder weniger vom wirklichen Volkslied. Der große Unterschied zwischen dem Volkstümlichen in Brahms' und Mahlers Liedern liegt darin, daß Brahms das Volkslied in seinem Thema und Empfinden hebt, daß er das Volkslied „melodisch“ steigert, das heißt, seine Melodie veredelt, während Mahler das Thema vom Volkslied selbst nimmt und dieses „harmonisch“ steigert, durch Umdeuten der latenten Harmonie, durch Alteration der Melodietöne, sowie durch Sprünge in andere Tonarten. Man denke nur an die Tonfolge:



(Charakteristika: 1. Sprung: Dominante — Tonika als Auftakt. 2. Stufenweises Weiterschreiten, eventuell mit Unterbrechungen, bis zur Dominante. [3. Sprung- oder stufenweises Wiedererreichen der Tonika]), die für das deutsche Volkslied des 17. und 18. Jahrhunderts so bezeichnend ist, und ihre Häufigkeit in Mahlers Wunderhornliedern. Während Mahler daher den Tanz- oder Marschrhythmus des Volksliedes meistens wahrt oder noch durch markante Begleitfiguren unterstreicht, sucht Brahms durch Veredelung der Rhythmik des Volksliedes die Vereinigung mit dem Kunstliede zu erzielen. Er bleibt daher harmonisch dem Volksliede sehr nahe, sein Prinzip war denn auch: „Gesunde harmonische Grundlage.“

Brahms zeigte auch immer Vorliebe für das Volkslied. In seiner Jugend (1858) schrieb er die Volkskinderlieder für die Kinder Schumanns und in seinem Alter (1894) gab er die „Deutschen Volkslieder“ heraus. (Auf die Wichtigkeit des Volksliedes in seinem instrumentalen Schaffen wird an anderer Stelle eingegangen.) Es ist das die für die Romantiker bezeichnende

Vorliebe für das Volkslied und Brahms greift, wie Mahler, auf die phantasie- und farbenreichen Bilder der altdeutschen Poesie zurück. Aber auch in der Wahl seiner Dichter, worin er sich als sehr geschmackvoll und literaturkundig erweist, steht er durchaus auf dem Boden der Romantiker. Fast alle romantischen Dichter sind bei ihm vertreten, am stärksten wohl Goethe (als geistiger Urvater der romantischen Lyrik), Heine, Hölty, Platen, Daumer, Tieck, Kerner, Uhland, Hölderlin usw., von seinen Zeitgenossen vor allem Freytag, Heyse und Keller. Ophüls hat die Brahms'schen Liedertexte in einem Büchlein vereinigt und es wurde dieses zu einem literarischen Perlenschatz.

Brahms schrieb ungefähr 200 Lieder, darunter die Zyklen „Die schöne Magelone“ (Romanzen von Tieck, 1862), den Daumer-Liederkreis op. 57 und die „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 (1896, nach äußerst feinsinnig zusammengestellten Bibeltexten), auch instrumentierte er einige Schubertsche Lieder. Die Blütezeit seines Schaffens fällt in die Jahre 1882–88, in der ungefähr die Hälfte seiner Lieder entstand.

Die schwermütige, keusch in sich verschlossene Muse Brahms' konnte natürlich nicht so viele Nachahmer finden wie der in Wohlklang schwelgende Mendelssohn oder der feurig stürmende Schumann. So kommt es, daß die nach Brahms lebenden Liederkomponisten, soweit sie nicht Recht der Individualität beanspruchen oder sich zur Nachfolge Hugo Wolfs bekennen, meist vor oder neben Brahms als Schumann- (Liszt-) Epigonen wirken. Nur sehr bedingt ist Hans Pfitzner (geb. 1869) hierher zu rechnen, der zwar als „letzter Romantiker“ den Einfluß von Schumann und Brahms keineswegs verleugnet, sich aber doch, namentlich in seinen letzten Liedern zu Texten von Gottfr. Keller (z. T. die gleichen wie H. Wolf; eine Vergleichung der Kompositionen beider Meister ist daher besonders aufschlußreich), C. F. Meyer und Ricarda Huch als Liederkomponist von stark ausgeprägter Eigenart erweist.

Die bedeutsame Stellung, die Gustav Mahler (1860–1911) in der Geschichte des Liedes einnimmt, ist nicht in einer quantitativ, sondern nur qualitativ hervorragenden Leistung begründet. In den 44 Liedern, die von Mahler veröffentlicht sind (die als Symphoniesätze verwendeten Lieder sind mitgerechnet), hat er den Typus des „symphonischen Liedes“ formvollendet geschaffen. Er steht auf der Basis des Liederkomponisten, geht vom Strophischen, in der Melodik vom Volksliedmäßigen aus und nähert sich durch den großangelegten Ausbau, sowie durch die „harmonische“ Steigerung der Ausdrucksmittel dem Symphonischen. Oft genügt ihm auch diese Ausarbeitung noch nicht und er erschöpft seine musikalischen Gedanken erst in rein instrumentaler Ausgestaltung als Symphoniesatz („Ging heut' morgen“, „Die zwei blauen Augen“ in der I. Symphonie, „Des Antonius von Padua Fischpredigt“ in der II. usw.). In seinem Liedschaffen sind ebenso deutlich wie in seinen Symphonien zwei Perioden zu erkennen: die erste (1883–1900) enthält „Die Lieder eines fahrenden Gesellen“ (1883) und die „Wunderhorn“-Lieder, die zweite (1901–10) die Rückert-Lieder, sowie den symphonischen Liederzyklus: „Das Lied von der Erde“.

In den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ und den „14 Liedern aus der Jugendzeit“ noch mehr auf der Basis des Liedes stehend, nähert er sich in den „12 Liedern aus des Knaben Wunderhorn“ immer mehr dem Symphonischen. Das Wesentliche dieses „Symphonischen“ liegt nicht im Formalen, sondern im Melodischen. Auch dort, wo die Strophenform noch in späteren Liedern deutlich erkennbar ist, ist durch eine innere Kontinuität — meistens durch eine stark in den Vordergrund tretende, straff zusammenhaltende Begleitung, sowie durch die

symphonisch angelegte motivische Arbeit in der Melodik und thematische Ausarbeitung in Zwischenspielen — ein Hinausgehen über den Rahmen der Liedkomposition seiner Zeitgenossen zu konstatieren („Das irdische Leben“, „Wenn dein Mütterlein“, „Der Tamboursg'sell“). So baut Mahler den Typus des durchkomponierten Liedes, der durch Schumann ganz bedeutend weitergeführt war, zum symphonischen Lied aus, während er melodisch eher an Schubert anschließt. Mit diesem verbindet ihn auch das echt Österreichische und die Liebe für das Volksmusikantentum, die Schubert in seinen Tänzen bewiesen hatte und die Mahler oft bis in seine Symphonien begleitet.

Seine Melodik ist auf Grundlage einer volksliedartigen Diatonik erbaut, die, ins Kunstlied übernommen, weitgehende Alterationen erfuhr, wobei aber das diatonische Grundgerüst als Urgestalt der Melodie deutlich erkennbar bleibt. Eine besondere Vorliebe zeigt er für die reine Quart (Jugendeindrücke — Wichtigkeit der Quart in Militärsignalen; Mahler wuchs in einer Garnisonstadt auf). Sie tritt in den verschiedensten Verwendungsformen auf: als Auftakt, vielfach mit Triolenrhythmus:



als charakteristisches Intervall oder Tonumfang eines Motives, als Vertreterin der Harmoniefolge: Dominante — Tonika und ist für Mahlers Schaffen so bezeichnend, wie für Brahms die Sext. (Melodisch und harmonisch. Wichtigkeit der Medianten für Brahms' Harmonik!)

Die Begleitung zu den Liedern ist mit Ausnahme der 14 Lieder aus der Jugendzeit durchwegs für Orchester geschrieben, aber Mahler will in dieser Gattung, die vor ihm Berlioz und Schumann (in seinen Balladen) kultivierte, nicht große dynamische Wirkungen erzielen, sondern nur die koloristischen Möglichkeiten des Orchesters heranziehen. Er vermeidet auch größtenteils alle nur klangverstärkenden Verdoppelungen, und sein Orchestersatz ist kammermusikartig durchsichtig. Dies gilt vor allem für die Lieder der zweiten Periode, den Zyklus „Kindertotenlieder“ (1901/02) und die übrigen Rückertlieder. So stark sich Mahler in den Symphonien als Kontrapunktiker erweist, vermeidet er in den Liedern dennoch polyphone Ausarbeitung. Es scheint im Wesen der Lyrik, der Wiedergabe einer subjektiven Empfindung zu liegen, diese eine Gefühlsäußerung durch eine herrschende Melodie auszudrücken und die Entwicklungsgeschichte des (subjektiven) Liedes spricht für die Richtigkeit dieser Annahme. Das „Lied von der Erde“ bildet in dieser Hinsicht eine Ausnahme; es steht, was Setzweise und Orchesterbehandlung betrifft, auf rein symphonischer Basis; insbesondere die beiden Ecksätze. Formal wie melodisch ist es die höchste Vollendung des „symphonischen Liedes“.

Mahlers Textbehandlung steht stark unter dem Einflusse des Volksliedes. Die Melodie ordnet sich dem Stimmungs- und Gefühlsinhalt der Dichtung unter, dominiert aber bisweilen über streng sinngemäßer Deklamation, wie das Volkslied ja auch den richtigen Wortakzent manchmal dem Tanz- oder Marschrhythmus opfert. Seine Texte entnimmt er in der ersten Periode größtenteils dem „Wunderhorn“, dichtet sich die Worte zu den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ selbst, wendet sich in der zweiten Periode der Lyrik Rückerts zu und findet in Bethges „Chinesischer Flöte“ die Anregung und Worte zum „Lied von der Erde“. Aus einer umgearbeiteten selbstgedichteten Oper Mahlers entstand: „Das klagende Lied“ (1878—80), eine Ballade für Soli, Chor und Orchester.

Die Bedeutung von Hugo Wolf (1860—1903) liegt ganz auf dem Gebiete des Liedes. Er kann als Vollender des deklamatorischen Liedes gelten. Schon in der äußeren Anordnung zeigt er an, wieviel ihm der Dichter bedeutet, indem er jedem seiner Lieblingsdichter mindestens einen eigenen Band widmet. Er geht bei der Vertonung von der inneren Struktur seines Textes aus, erhebt diesen zum Formbestimmenden und läßt den Schwerpunkt der Schilderung in der Begleitung, die er der Singstimme zumindest als ebenbürtig gegenüberstellt. Dadurch ist es ihm ermöglicht, den Gesangspart dem Metrum der Sprache peinlich genau unterzuordnen, während der gewollte musikalische Rhythmus (als Gegensatz zum Sprachrhythmus) in die Begleitung verlegt ist. Wolf bezeichnet seine Lieder demnach als „Gedichte für eine Singstimme und Klavier“. Während Schubert in den deklamatorischen Liedern die Begleitung ganz zurücktreten läßt, zieht sie schon Liszt zu großen kolorisierenden Wirkungen heran und Wolfs Verschmelzung der durchkomponierten Vertonung mit der deklamatorischen besteht darin, daß er trotz der Unterordnung der musikalischen Form unter die Dichtung dennoch auch eine musikalische Geschlossenheit wahrt und das bindende Moment in die Begleitung verlegt. Mit einfachen Worten ausgedrückt: Die Hauptmelodie und der Hauptrhythmus sind nicht im Gesang, sondern im Klavier. Freilich gibt es davon auch manche Ausnahmen („Er ist's“, „Der Gärtner“, „Fußreise“). Diese Freiheit der Singstimme, dadurch erlangt, daß jene alle absolut musikalischen Verpflichtungen rhythmischer und melodischer Art von sich abwirft, führt bei den Wolf-Epigonon einerseits zu einem Nur-Sprechgesang, andererseits zu einem Ausnützen dieser Unabhängigkeit zur Erzielung reiner Stimmklangwirkungen (z. B. durch Aushalten eines hohen Tones, während die Begleitung „führt“). Wie Mahler verwendet auch Wolf ausgedehnte Vor-, Zwischen- und Nachspiele; aber er gelangt auf ganz anderem Wege dazu. Die „symphonische“ Ausarbeitung (motivische Verarbeitung der Hauptthemen) in ihnen liegt ihm ganz fern. Er schildert Geschehnisse, Handlungen, Situationen, bisweilen mit köstlichem Humor gewürzt („Epiphanias“, „Ritter Kurts Brautfahrt“, „Gutmann und Gutweib“), gibt kleine symbolische Andeutungen durch leitmotivische Verwendung der Hauptthemen, bringt aber auch manchmal im Nachspiel ein neues Motiv („Er ist's“). Harmonisch geht Wolf über seine Zeitgenossen im Lied weit hinaus. Alterationen, Antizipationen, frei eintretende Vorhalte, chromatische Harmoniefolgen spielen bei ihm eine große Rolle. Sie sind ihm die Mittel zur vollendeten Darstellung des dichterischen Gedankens und er schreckt in ihrer Anwendung vor nichts Ungewöhnlichem — von seinen Zeitgenossen als „Ohren beleidigende Härten“ empfunden — zurück. Das Intervallsymbol für seine Harmonik wäre die Sekund, wie für Mahler die Quart und für Brahms die Sext.

Hugo Wolf wurde am 13. März 1860 in Windischgrätz (Steiermark) als Sohn eines Lederhändlers geboren, war kurze Zeit Schüler des Wiener Konservatoriums, hernach Kapellmeister in Salzburg (1881), dann Kritiker des Wiener „Salonblattes“, machte sich aber wegen der unnachsichtigen Schärfe seines Urteils unbeliebt und gab schließlich 1887 die Stellung, die ihm monatlich 60 Gulden (ö. W.) einbrachte, auf. Er lebte fortan ganz der Komposition, bis im September 1897 seinem Schaffen durch eine schwere Gemütskrankheit ein jähes Ende gesetzt wurde. Am 22. Februar 1903 starb er in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt. Von seinen Schöpfungen sind zu erwähnen: 53 Lieder nach Mörike (1888 erschienen), 51 nach Goethe (1888—89), 20 Gedichte Eichendorffs, das „Spanische Liederbuch“ (34 weltliche, 10 geistliche Gesänge) nach P. Heyse und E. Geibel (1889—90), ein „Italienisches Lieder-

buch“ (46 Nachdichtungen P. Heyses 1890—91), 6 Lieder von Gottfried Keller und 3 Gedichte von Michelangelo (1897). Größere Vokalwerke sind: „Christnacht“, „Elfenlied“; außerdem schrieb Wolf eine komische Oper „Der Corregidor“ (Text von Rosa Mayreder) 1895. Eine zweite Oper „Manuel Venegas“ (Text von Hoernes) konnte er nicht mehr vollenden.

Wolf war nicht nur Vollender des deklamatorischen Liedes, sondern betrat auch zielbewußt den Weg, auf dem dem Lied eine Weiterentwicklung beschieden war, indem er durch die vorher ungeahnte Heranziehung der Begleitung neue, nie erdachte Möglichkeiten schuf. Seine Epigonen ließen sich diese auch nicht entgehen und pflanzten kühn ihre eigenen Fahnen auf dem Wege auf, den ihnen der Meister gezeigt hatte. So blieb er bis zur Gegenwart vielfach noch stilbestimmend.

Literatur

Schubert-Biographie von W. Dahms. — „Die Ballade“ (Loewe) in Ph. Spittas „Musikgeschichtliche Aufsätze“. — Mendelssohn von Wolff. — Schumann von Abert und von Batka. — Wagner von G. Adler. — Liszt von L. Ramann und von J. Kapp. — Cornelius (als Liederkomponist) von K. Roger (Dissertation, Wien; noch ungedruckt). — R. Franz von Procháska. — Brahms von W. Niemann. — Mahler von G. Adler. — Mahlers Lieder von F. E. Pamer. — Hugo Wolf von E. Decsey. — Weitere einschlägige Literatur in den Verzeichnissen zur Oper und zur Instrumentalmusik dieser Zeit und der „Moderne“.

Fritz Egon Pamer†

(durchgesehen von W. Krabbe)

CHORMUSIK (LIED UND KLEINERE CHORWERKE)

Mit dem Aufkommen des neuen begleiteten Sololiedes geht die bevorzugte Stellung des Liedes der A-cappella-Periode mehr und mehr auf jenes über; Resultat dieser Entwicklung ist, daß zu Beginn des 18. Jahrhunderts Sololied und Solokantate die Bedeutung in der Musikübung der Zeit gewinnen, die früher, vor allem während des 16. Jahrhunderts, dem mehrstimmigen Liede gehörte. Dieses, schon längst nicht mehr A-cappella-Lied, sondern, wie das Sololied, vom Generalbaß begleitet, wird in jener Zeit kaum noch gepflegt. Zu den Ausnahmen gehören etwa die mehrstimmigen Vokalsätze in Rathgebers „Tafelkonfekt“ von 1733. Aber der völlige Verzicht auf Mehrstimmigkeit im Lied ist doch nur von kurzer Dauer, und das Verlangen nach mehrstimmigem Chorgesang macht sich, wenn auch zunächst nur schüchtern, in der Folgezeit wieder geltend. Spuren solcher Freude am mehrstimmigen Liedgesang zeigen sich etwa bei Valentin Görner in seiner „Sammlung neuer Oden und Lieder“ (1742 ff.) dort, wo er in Nummern wie „Vorzüge der Torheit in einem Rundgesange“ oder noch ausgesprochener in „Das Heidelberger Faß“ mit ausdrücklicher Anweisung chorischen Refrain bringt; die Nummer „Aus den Reben fließt das Leben“ ist ihrer Faktur nach so beschaffen, daß man sich leicht Mittelstimmen ergänzt denken könnte. Weit stärker gewahren wir diesen Zug zur Mehrstimmigkeit in den „Liedern im Volkston“ von Joh. Abr. P. Schulz; am deutlichsten tritt er in der „Serenata im Walde zu singen“ zutage, ganz unverhüllt in dem vier-

stimmig „tutissimi“ zu singenden Schlußchoral. Er erhält aber vor allem seine Nahrung in den durch Johann Adam Hiller nachgerade Mode gewordenen Standesliedern. In der ungeheuren Masse dieser für alle Stände und Lebensalter bestimmten Lieder kommt die Popularisierung des neuen Kunstzweiges am sichtbarsten zum Ausdruck. Insbesondere sind es unter diesen Standesliedern die zahllosen Freimaurergesänge gewesen, die zur Pflege des neuen Chorliedes mit beigetragen haben. Nicht etwa so, daß diese Lieder nun sogleich in der Form mehrstimmiger Vokalsätze veröffentlicht worden seien; rein äußerlich betrachtet sind es vielmehr Lieder wie die meisten anderen der Zeit: notiert mit Singstimme und Generalbaß. Aber gerade in vielen dieser Freimaurermelodien gewahrt man jene versteckte Chorigkeit im Sinne Görners. Und daß in solchen Fällen gelegentlich ausdrücklich mit einer Ergänzung zu Chorsatz gerechnet wurde, geht aus einer uns überlieferten Weisung hervor: die Logenbrüder möchten die den Gesängen mangelnde Mehrstimmigkeit durch Hinzufügung improvisierter Mittelstimmen ersetzen. Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß neben dem mehrstimmigen auch das einstimmige, im Chor zu singende Lied vereinzelt vorkommt; denn das ist der Sinn von Johann Friedrich Reichardts „Frohen Liedern für deutsche Männer“ (1781), einstimmigen Liedern ohne Instrumentalbegleitung, deren Vortrag bei geselligen Zusammenkünften natürlich chorisch gedacht war. Reichardts Namen, in der Geschichte des Sololiedes neben demjenigen von Schulz von Gewicht, kommt auch für die Entwicklung des Chorliedes eine besondere Bedeutung zu: gehört doch Reichardt zu den frühesten Vertretern des neuen Chorliedes. In den „Liedern geselliger Freunde“ (1796) hat er versucht, manchen bekannten einstimmigen Melodien eine „geselligere Form“ zu geben, und in der Gesamtausgabe seiner „Goethe-Lieder“ von 1809 bringt er unter den erstmalig veröffentlichten Nummern auch vierstimmige Lieder, also wirkliche Lieder für gemischten Chor, unter denen sich ein Fragment aus „Euphrosyne“ durch eindringliche Deklamation und prachtvolle Harmonieführung besonders auszeichnet. Lediglich auf die Verwendung des chorischen Refrains nach dem Vorbild von Görner und Schulz beschränkt sich Johann Andres Anteil am neuen Chorlied.

Zeigt so die Entwicklung des geselligen Liedes etwa von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab ein Streben nach Mehrstimmigkeit, so sehen wir diese Entwicklung noch gefördert durch Umstände, die außerhalb des eigentlich Musikalischen zu suchen sind. Zwei Dinge im besonderen sind es, die der Freude an der Mehrstimmigkeit und einer gemeinsamen Pflege des Liedes Vorschub leisten. Das ist einmal das Interesse an dem durch Herder wiederentdeckten Volkslied, wie es sich etwa im Kreise des Göttinger Hains in der Pflege volksmäßiger Lyrik auswirkte. In engster Verbindung mit dieser Bewegung kam die Zeit des wiedererwachenden Nationalgefühls, die Abkehr von fremdem Volkstum und Besinnung auf die Vorzüge des eigenen Volksstammes. Sie hat ihren dichterischen Ausdruck vor allem in der vaterländischen Lyrik eines Klopstock gefunden, einer Poesie, die den Ausgang bilden sollte für die Pflege geselligen Liedgesanges im Dienste und zu Ehren des Vaterlandes. Zu dem allem kam dann endlich noch ein letzter, wiederum in der Musikentwicklung begründeter Umstand: der durch Handels und später auch durch Haydns gewaltige Oratorienchöre allenthalben geweckte Sinn für die Schönheiten des Chorgesanges und die Pracht seines Klanges.

Dieser zündenden Macht des Chorgesanges in anspruchsloser Form, im Rahmen edler Geselligkeit und in Verbindung mit patriotischem Erleben Eingang zu verschaffen war das

Ziel, das der tüchtige Karl Friedrich Zelter (1758—1832) im Auge hatte, als er in Berlin neben der Singakademie 1809 die nach ihm benannte Liedertafel gründete und damit dem neuen Chorlied in Gestalt des Männergesanges in Deutschland eine erste Pflegestätte schuf. Um das gemeinsam gesungene Lied, so war es die Absicht Zelters, sollte sich das Interesse dieses erlesenen Kreises von anfangs nur 25 Mitgliedern — die Zahl war durch Vereinsstatut genau festgelegt und mit Bedacht so niedrig gehalten; war doch Voraussetzung für die Aufnahme, daß die Bewerber sich entweder als Dichter, Sänger oder Komponisten hervorgetan hatten! — vereinen und ihn so vor öder Kannegießerei und seichtem Bierbankgeschwätz bewahren: „die Langeweile der Freßzirkel, wo nur der Nachbar käuend mit dem Nachbar über Gewerbskrämerei, wo nicht vom Fraße selbst, spricht, ist unbekannt, wo alle an Einem hängen, wo Eines für alle gedacht und gemacht ist“ (Zelter an Goethe, 4. 5. April 1810). Die im Statut gestellte Forderung nach produktiver Betätigung brachte es mit sich, daß im Schoße der Liedertafel das Chorlied nicht allein eifrige Pflege fand, sondern, was weit wichtiger, daß aus dieser Tafelrunde eine reiche Literatur zur neuen Gattung hervorging, die es vordem nur ganz vereinzelt gegeben hatte. Als wichtigster Beitrag dazu sind die Männerchöre von Michael Haydn zu nennen, auch sie übrigens geselligen Anlässen ihre Entstehung verdankend. Die Zahl von Zelters eigenen Beiträgen ist außerordentlich groß, aber nur wenig davon ist durch den Druck allgemein zugänglich geworden; und nur ganz vereinzelte Stücke haben sich, dank ihres kernigen und humorvollen Tones, bis heute in den einschlägigen Sammlungen behaupten können. Dabei ist die Mehrzahl von ihnen keineswegs volkstümlich einfach im Sinne des späteren Liedertafelstils; vielmehr merkt man ihnen sehr wohl an, daß sie für einen Kreis bestimmt gewesen sind, der musikalisch sattelfest und fähig war, sowohl hinsichtlich der Polyphonie als auch gesangstechnisch einige Schwierigkeiten zu meistern. Auch nach der formellen Seite sind sie keineswegs das, was man gemeinhin unter Chorlied zu verstehen pflegt. Gebührt so Zelter das Verdienst, durch Gründung seiner Liedertafel die systematische Pflege des Männergesanges in Fluß gebracht zu haben, so kann man ihn als Schöpfer des eigentlichen Männerchorliedes doch nur bedingt ansprechen. Dieses Verdienst möchte man für den Norden eher Ludwig Berger (1777—1839) zusprechen, der im Verein mit Bernhard Klein, Gustav Reichardt und Ludwig Rellstab 1819 die jüngere Berliner Liedertafel gründete und für diese im Sinne des volkstümlichen Liedes auch schöpferisch tätig gewesen ist.

Ganz ausgesprochen volkstümlich aber tritt der Charakter der neuen Bewegung im deutschen Süden hervor, und zwar zunächst in der Schweiz durch Hans Georg Nägeli (1773—1836). Für diesen großen Schweizer Gesangspädagogen bildet die Erziehung seiner Landsleute „zur kunstgerechten Ausübung der höheren Tonkunst, das heißt hier, des vierstimmigen Figuralgesanges“ gleichsam den Schlußstein eines mit ungewöhnlicher Begabung und imponierender Ausdauer durchgeführten musikalischen Volkserziehungswerkes. Sein Ziel ist es, „den selbständigen vierstimmigen Männerchorgesang, den er zuerst in Gang gebracht habe“, in allen Formen auszubilden und auszubreiten. Zur Erreichung dieses Zieles diente Nägeli die aus mehreren Heften bestehende Sammlung „Der Schweizerische Männergesang“, die er in seinem Züricher Selbstverlag 1826ff. herausbrachte. Die Sammlung, aus der auch die eben angeführten Zitate stammen, ist reich an Männerchören von echt volkstümlichem, zuweilen wohl allzu volkstümlichem Gepräge und hat zur Verbreitung des Männergesanges in der Schweiz und darüber hinaus in Süddeutschland viel beigetragen. Hier ist es vor allem der um die

Pflege des Volksliedes hochverdiente Schwabe Friedrich Silcher (1789–1860), der im Sinne Nögels weitergewirkt und den volkstümlichen Männergesang in jeder Weise gefördert hat. Zahlreiche seiner echt volksmäßig empfundenen Liedsätze zu Texten vorwiegend schwäbischer Dichter gehören noch heute zum festen Bestand deutscher Liedertafeln.

In den nach dem Vorgange Berlins einerseits und dem deutschen Süden andererseits allenthalben entstehenden Liedertafeln, unter denen die in studentischen Kreisen gebildeten ihre besondere Stellung einnehmen, erwachsen dem volkstümlichen Männerchorlied alsbald bedeutungsvolle Pflegestätten; in Verbindung damit entsteht nun eine Spezialliteratur von schier unübersehbarem Umfang. Charakteristisch ist für diese im allgemeinen das Streben nach einem Ausgleich zwischen der ausgesprochen exklusiv-aristokratischen Berliner und der allzu volkstümlich eingestellten süddeutschen Richtung. Nur die hervorstechendsten Erscheinungen können hier gestreift werden. Ludwig Bergers Name wurde neben Zelter bereits genannt; in seinem Kreise kommt Bernhard Klein (1793–1832), dem „Bach des Männerchors“, besondere Bedeutung zu. Karl Maria v. Weber (1786–1826) gehört vor allem hierher mit seinen Kompositionen zu Körners „Leyer und Schwert“, klassischen Beispielen des volkstümlichen Männergesanges, markigen Chören von zündender Wirkung, deren tonbildnerische Kraft mit Recht gerühmt worden ist. Von Norddeutschland beeinflusst sind ferner der Dessauer Friedrich Schneider (1786–1853), ein besonders eifriger Freund der Liedertafelbewegung, der auch erstmalig die bis dahin Eigentum der Liedertafeln bildenden Chorlieder in den Musikhandel brachte; ferner Karl Loewe (1796–1869), Karl Gottlieb Reissiger (1798–1859) und Karl Friedrich Zöllner (1800–1860). Dann gehört auch Heinrich Marschner (1795 bis 1861) hierher; besonders wegen seiner für den Leipziger „Tunnel über der Pleiße“ (eine Nachahmung des Berliner Tunnels über der Spree) geschriebenen „Tunnellieder“, Stücken voll keckem Lebensübermut, verdient sein Name genannt zu werden. Auch Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847) muß in diesem Zusammenhange erwähnt werden, doch ist seine Bedeutung fürs neue Chorlied mit seinen Männerchören keineswegs erschöpft; vielmehr ist er zugleich der erste und wichtigste Vertreter des Liedes für gemischten Chor, und so mag seiner erst in Verbindung mit diesem gedacht werden.

Es liegt nahe, bei der Beschäftigung mit den Vertretern der süddeutschen Richtung an erster Stelle Franz Schubert (1797–1828) zu nennen, der ja in der Tat die Männerchorkomposition als einer der ersten besonders eifrig gepflegt hat. Gegen 50 unbegleitete und einige weitere 30 Chöre mit Klavier- oder anderer Instrumentalbegleitung hat er hinterlassen. Aber nur die wenigsten von ihnen sind Männerchöre in unserem Sinne: etwa Schillers „Punschlied“, ferner ein Trinklied mit Chor „Ihr Freunde und du, edler Wein“ (beide übrigens mit Klavierbegleitung, wobei daran erinnert werden mag, daß auch die Berliner keineswegs nur A-cappella-Chöre sangen) und noch einige weitere Stücke ausgesprochen geselligen Charakters. Im übrigen hat aber Schubert auch diese Gattung durch seine Größe geädelt und hat, indem er formell bisweilen weit über die Grenzen des eigentlichen Chorliedes hinausging, Stimmungsbilder geschaffen, die zu dem Feinsten und Bedeutendsten gehören, was diese Literatur überhaupt aufzuweisen hat. Naturschilderungen wie „Liebe rauscht der Silberbach“, das höchst stimmungsvolle „Die Abendglocke tönt nicht mehr“ mit der die tönende Glocke andeutenden liegenden Stimme im 1. Baß, dann der achttimmige, von tiefen Streichinstrumenten begleitete „Gesang der Geister über den Wassern“ von Goethe, eins der frühesten Beispiele für die

Verwendung des Männerchors zu Aufgaben größeren Stils, endlich noch der fünfstimmige Chor „Nur wer die Sehnsucht kennt“, eine melodisch wie harmonisch gleich reizvolle Komposition, seien als Beispiele für Schuberts Bedeutung auf dem Gebiete der Männerchorkomposition genannt. In neuerer Zeit hat auch das köstliche Ständchen, ursprünglich für eine Altstimme mit Männerchor und Klavierbegleitung, später aber für Altsolo und Frauenstimmen umgeschrieben (op. 135), häufiger Eingang in den Konzertsälen gefunden.

Ein echter Vertreter des volkstümlichen Männerchorliedes süddeutscher Prägung ist Konradin Kreutzer (1780–1849), der namentlich mit Vertonungen Uhlandscher Texte („Die Kapelle“, „Schäfers Sonntagslied“ u. a.) eine ungeahnte Volkstümlichkeit erlangt hat. Neben ihm wäre etwa noch der Böhme Wenzeslaus Kalliwoda (1801–1866) zu nennen, dessen „Deutsches Lied“ noch heute zu den meistgesungenen Männerchören zählt.

Wir sehen: das Männerchorlied, auch stofflich durchaus ein Kind seiner Zeit, findet in den mit ihm entstehenden Liedertafeln sofort eine eifrige und systematische Pflege, ein Umstand, der für seine rasche und weite Verbreitung zweifellos von höchster Bedeutung ist. Anders beim Lied für gemischten Chor: dieses erweckt zunächst mehr den Eindruck eines Verlegenheitsproduktes, und auch die Beschäftigung mit ihm geschieht, von einzelnen rühmlichen Ausnahmen abgesehen, bis auf unsere Tage im allgemeinen mehr aus Verlegenheit als in der Erkenntnis, daß es sich bei dieser Literatur um künstlerische Werte handelt, deren Vermittlung eine mehr als lohnende Aufgabe für Chorinstitute ist. Nicht ganz ohne Widerstreben, so scheint es, wenden sich die Komponisten anfangs der Komposition für gemischten Chor zu. Die erwähnten mehrstimmigen Stücke in Reichardts Goethe-Sammlung sind vorerst vereinzelte Erscheinungen geblieben, und gerade die wenigen Beiträge, die wir von Weber besitzen, scheinen ihre Existenz eben dem Umstande zu verdanken, daß man in der Berliner Liedertafel bei besonders festlichen Anlässen auch den anwesenden Damen der Mitglieder Gelegenheit zu aktiver Betätigung geben wollte; so erklärt sich wohl auch am besten die von der späteren Gewohnheit abweichende Besetzung dieser Stücke, wo zu den üblichen Männerstimmen lediglich 2 Soprane hinzutreten, eine Besetzung, die dann auch in Marschners Opus 55 wiederkehrt. Aus dieser anfänglichen Abneigung mag auch die Tatsache zu erklären sein, daß Schubert mit Originalkompositionen für gemischten Chor fast gar nicht hervorgetreten ist.

Der erste, der sich auch dieser Gattung nachdrücklich angenommen hat, ist Mendelssohn gewesen. Aber auch bei ihm ebenso wie bei Schumann ist es bezeichnend, daß er mit Männerchören beginnt und erst vom Jahre 1839 ab sich der Komposition für gemischten Chor zuwendet. Auch Mendelssohns Männerchöre gehören nur zum Teil zur Gattung des volkstümlichen Männerchorliedes. Schon ein Blick auf die hier vertonten Texte zeigt, daß Mendelssohn höheren Zielen zustrebt. Goethe steht mit an erster Stelle (das „Schenkenlied“ z. B. mit seiner ausgesprochen kontrapunktischen Faktur und freien Formbehandlung ist keineswegs volkstümlich in jenem Sinne); es folgen Eichendorff, Heine (beachtenswert die Nummer „Am fernen Horizonte“ wegen der Durchführung eines einzelnen, tonmalerischen Absichten entsprungenen Motivs), Hoffmann v. Fallersleben, Scott und Herwegh. Immerhin bieten auch die Männerchöre (op. 50, 75, 76 und 120) vereinzelte, im besten Sinne volkstümliche Nummern; es genügt an „Wer hat dich, du schöner Wald“ oder an „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“ zu erinnern. Viel stärker aber tritt der volkstümliche Ton in seinen ge-

mischten Chören hervor. Die Werke der Opuszahlen 41, 48 und 59 tragen ausdrücklich die Anweisung: „Im Freien zu singen“ und weisen damit auf jene Tendenz der Volkstümlichkeit hin, die leitendes Prinzip der Berliner Liedersammlungen war. Aber auch die späteren Hefte (op. 88 und 100) verleugnen die volkstümliche Schreibart nicht. Alle zeigen leicht eingängige und gut sangbare, manchmal freilich reichlich sentimentale Melodik (auffallend ist eine gewisse Vorliebe für Dreiklangsthematik), einfache harmonische Verhältnisse und hinsichtlich der Form jene Klarheit und Übersichtlichkeit, die Mendelssohns Werke im allgemeinen auszeichnet. Diese Chöre können als Muster der Gattung bezeichnet werden, oft nachgeahmt, aber selten oder niemals erreicht. Meisterchöre ihrer Art wie „O Täler weit, o Höhen“ oder das ebenfalls Eichendorff entnommene Morgengebet „O wunderbares tiefes Schweigen“ haben auch heute noch nichts von ihrer unmittelbaren Wirkung eingebüßt. Über das einfache Chorlied hinaus hat sich dann Mendelssohn als erster auch der Chorballade großen Stils zugewandt und namentlich in seiner „Walpurgisnacht“ ein Chorwerk geschaffen, das unter seinen Werken mit an erster Stelle steht und den großen Meister in der Behandlung des Chores und seiner Verwendung bei Situationsschilderungen zeigt.

Neben Mendelssohn steht Robert Schumann (1810–56) als wichtiger Vertreter des Chorliedes. Auch er hält im wesentlichen an der strophischen Behandlung der Texte fest, unter denen uns solche von Goethe, Rückert, Uhland und Robert Burns, den Schumann bekanntlich auch in den Sololiedern bevorzugt, begegnen. Die Satzweise ist, wie bei Mendelssohn, vorzugsweise homophon, so etwa in den 5 Liedern für gemischten Chor (op. 55), den 4 Gesängen in gleicher Besetzung (op. 59) und in den 6 Liedern für Männerstimmen (op. 33). Bemerkenswert ist eine gewisse Vorliebe für Unisonostellen zur Unterstreichung bestimmter Textstellen. Seine Melodiebildung ist nicht so ausgesprochen vokaler Natur wie etwa diejenige Mendelssohns; die Chöre stellen an die Treffsicherheit der Sänger immerhin schon einige Anforderungen. Auch kann man eine gewisse Vernachlässigung der Mittelstimmen gegenüber den Außenstimmen feststellen. Zu den ansprechendsten unter seinen Chorliedern gehören die Romanzen und Balladen für gemischten Chor (op. 76 und 146), während die 4 Gesänge für Doppelchor (op. 141), mit denen er größeren Chorvereinigungen lohnende Aufgaben bieten wollte, trotz einer Polyphonie, die allerdings mehr Scheinpolyphonie ist, und Entfaltung reicheren Chorklangles einer gewissen Trockenheit nicht entbehren; bei Goethes „Gottes ist der Orient“ steht jedenfalls das Aufgebot der Mittel in keinem Verhältnis zu der erzielten Wirkung. Den großen Lyriker verraten unter diesen Chorliedern eigentlich nur die Ritornelle für Männerstimmen nach Texten von Rückert (op. 65), die auch satztechnisch (u. a. einige fein durchgeführte Kanons) eine Sonderstellung einnehmen. Neben den A-cappella-Liedern besitzen wir von Schumann auch eine Reihe kleinerer Chorwerke mit Orchester, Balladen oder Kantaten nach dem Muster von Mendelssohns „Walpurgisnacht“: „Des Sängers Fluch“ (op. 139), „Das Glück von Edenhall“ (op. 143 für Männerchor), „Der Königssohn“ (op. 116) und endlich „Vom Pagen und der Königstochter“ (op. 140), das musikalisch reichste und fantasievollste Werk dieser Gruppe.

Neben den drei Hauptrepräsentanten des Chorliedes der älteren Romantik steht eine größere Zahl von Nebenerscheinungen, von denen nur die wichtigsten genannt werden können. Von Mendelssohn besonders stark beeinflusst zeigt sich Moritz Hauptmann (1792–1868), der sowohl in seinen nicht eben zahlreichen Männerchören als auch besonders in seinen Werken

für gemischten Chor eingängliche Melodik und schönen Chorklang mit Einfachheit der Form verbindet. Schumann näher als Mendelssohn steht der in deutscher Schule gebildete Däne Niels W. Gade (1817–1890), dem wir neben A-cappella-Chören eine größere Zahl von Chorballaden nach dem Muster Schumanns verdanken. Auch Robert Franz (1815–1892) ist mit einzelnen wertvollen Beiträgen hier zu erwähnen.

Für die weitere Entwicklung der mehrstimmigen Vokalmusik kommt in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts Johannes Brahms (1833–1897) eine ganz außerordentliche Bedeutung zu, die nach der formellen Seite zweifellos größer ist als seine Bedeutung für die Geschichte des Sololieds, einmal rein zahlenmäßig, dann aber vor allem durch die Mannigfaltigkeit in der Besetzung seiner Vokalkompositionen und endlich durch die formale und satztechnische Bereicherung dieser Werke. Neben 5 Liedern für Männerchor ohne Begleitung (op. 41), einer größeren Anzahl unbegleiteter Frauen- (op. 37, 44, 113) und gemischter Chöre (op. 22, 29, 42, 52, 63a, 74, 104, 109 und 110) stehen zahlreiche Werke mit Klavier- oder Orchesterbegleitung, unter denen die begleiteten Soloquartette und die Chorgesänge mit Orchester (Rinaldo op. 50, die „Rhapsodie“ op. 53, das „Schicksalslied“ op. 54, „Triumphlied“ op. 55, „Nänie“ op. 82 und „Gesang der Parzen“ op. 89) wieder einen besonderen Platz einnehmen. In den A-cappella-Gesängen treten die großen Vorzüge von Brahms' kunstvoller Satzweise am deutlichsten hervor, und, mag er homophon oder Sätze von wunderbarster Polyphonie schreiben, niemals verliert sein Chorsatz den schlicht-volkstümlichen Charakter, der diese Kunstwerke zur Pflege im häuslichen Kreise besonders geeignet macht. Alle diese Chöre bieten Schönheiten erlesenster Art, am höchsten stehen wohl die 5 Gesänge (op. 104) für gemischten Chor zu Texten von Rückert, Kalbeck, Wenzig und Klaus Groth: namentlich des letzteren „Im Herbst“ ist echtster Brahms, ein schwermütiges Stück voll tiefer Empfindung. In der zweiten Gruppe, den Vokalensembles mit Klavierbegleitung, konnte Brahms an Schumannsche Vorbilder (z. B. das spanische Liederspiel) anknüpfen. Er bildet diese Gattung, namentlich in den Vokalquartetten mit Klavierbegleitung, zu Kunstwerken höchsten Ranges weiter: Stücke wie Schillers „Der Abend“ (op. 64) und Hebbels „Friedlich bekämpfen“ (op. 92) oder auch die beiden Hefte Liebesliederwalzer mit vierhändiger Klavierbegleitung sind wahre Perlen dieser Brahms ureigenen vokalen Kammermusik. In seinen Chorgesängen mit Orchester endlich hat Brahms hochbedeutende Beiträge zur Gattung der Chorode geliefert, bedeutsam namentlich auch durch die selbständige Stellung, die das Orchester in ihnen einnimmt.

Neben Brahms, aber freilich in beträchtlichem Abstand von ihm, ist Max Bruch (1838 bis 1920) als fruchtbarer und erfolgreicher Chorkomponist zu nennen. Wie Bruchs gesamtes Schaffen, so zeichnet auch seine Chorlieder neben untadeliger Arbeit Einfachheit der Form und eine sinnfällige, freilich auch nicht immer allzutiefe Melodik aus. Auch er pflegte eifrig das Chorwerk größeren Stils; sein Frühwerk, der „Frithjof“ für Männerchor, trug dem Komponisten ersten Ruhm ein und wurde für Werke ähnlicher Art vorbildlich.

In Peter Cornelius (1824–1874) erwächst der Chorkomposition der erste bedeutende Vertreter aus der Schule Wagners. Auf die Bedeutung dieses Meisters für die Chorkomposition erstmalig und mit Nachdruck hingewiesen zu haben, war das Verdienst Hermann Kretzschmars. Obwohl an Zahl keineswegs groß und auch untereinander keineswegs gleichwertig,

sind sowohl unter den Männerchören wie unter den Kompositionen für gemischten Chor Stücke, die zum Großartigsten und Originellsten gehören, was die Chorliteratur überhaupt aufzuweisen hat. Unter den Männerchören sind hervorzuheben „Der Soldat“ von Eichendorff, ein neunstimmiger Chor von grandiosem Aufbau; ferner die fünfstimmige Bearbeitung des alten Michael Franckschen „Ach wie nichtig“, eine Choralvariation von meisterhafter kontrapunktischer Arbeit, und endlich die Notkersche Sequenz „Mitten wir im Leben sind“, ein ganz homophon gehaltenes, harmonisch freilich nicht einfaches Stück von lapidarer Kürze, seltener Eindringlichkeit und Konzentration der Gedanken, auf dem Gebiete des Männerchors Cornelius' Meisterleistung. Unter den gemischten Chören ist der Zyklus „Liebe“ nach Angelus Silesius hervorzuheben und Heines „Der Tod, das ist die kühle Nacht“, ein Stück, in dem des Komponisten satztechnisches Können mit einer ungewöhnlich reichen Phantasie wetteifert.

Vereinzelte hat sich auch Hugo Wolf (1860–1903) der Chorkomposition zugewandt. Die Chorkantate „Christnacht“ und eine Bearbeitung des „Feuerreiters“ für Chor und Orchester zeigen ihn als sicheren Beherrscher der Chortechnik großen Stils. Aus seinem Nachlaß ist außerdem eine sehr schöne vierstimmige A-cappella-Komposition „Der Einsiedler“ veröffentlicht worden, die zwar neue Stilprinzipien nicht erkennen läßt, im übrigen aber den mehrfach komponierten Eichendorffschen Text durch strenge Polyphonie in Verbindung mit moderner Harmonik zu tiefgehender Wirkung bringt.

Auch das Ausland ist in der neueren Chormusik mit einigen Namen von Rang vertreten, weniger zwar durch A-cappella-Chöre als durch Chorkantaten und ähnliche auf Mitwirkung von Solisten und Orchesterbegleitung aufgebaute Chorwerke. England verdient an erster Stelle genannt zu werden, weil hier die Pflege des mehrstimmigen Liedes niemals völlig aufgehört hat. Die Sammlungen jener Catches, Glees und ähnlicher kleiner Liedformen, die unter den Namen eines Thomas Augustin Arne (1710–1778), eines William Boyce (1710–1779) sowie des älteren und jüngeren Samuel Webbe (1740–1816 bzw. 1770–1843) bekannt geworden sind, bilden die wichtigsten Zeugnisse hierfür. In neuerer Zeit haben sich Horatio Parker (1863–1920), Granville Bantock (geb. 1868) und besonders Edward Elgar (geb. 1857) mit besonderem Nachdruck der Pflege der Chormusik in England angenommen. Von Elgars Kantaten ist vor allem op. 38 „Der Traum des Gerontius“ neben seinem oratorischen Hauptwerk, den „Aposteln“ in Deutschland aufgeführt worden. Die flämische Schule pflegt die Chorkomposition in Verbindung mit einer ausgesprochen vaterländischen Tendenz: Peter Benoit (1834–1901) „Rubenskantate“, „De Oorlog“ (Krieg) und die „Schelde“ zeigen das ebenso wie Edgar Tinels (1854–1902) „Mohnblumen“, seine „Glocke Roland“ sowie der gewaltige Chor für Männerstimmen a cappella „Vlaamsche Stemm“ (op. 25). Von skandinavischen Komponisten sei wenigstens Edward Grieg (1843–1907) mit seiner „Landerkennung“ erwähnt. Frankreich dankt die systematische Pflege mehrstimmiger Vokalmusik seinem erfolgreichen Gesangspädagogen Guillaume Louis Wilhem (1781–1842), der namentlich durch sein großes Sammelwerk von A-cappella-Gesängen „Orphéon“ (1837 ff.), das freilich keineswegs nur Originalwerke enthält, anregend gewirkt hat. Frankreichs bedeutendster Komponist auch auf dem Gebiete der Chormusik ist Hector Berlioz (1803–1869); er ist hier mit seinen oratorienartigen Werken zu erwähnen, unter denen die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“ an erster Stelle steht. Italien endlich hat in Enrico Bossi (geb. 1861) seinen

führenden Chorkomponisten aufzuweisen. Neben seinem Hauptwerk, dem „Hohenlied“, ist auch die Kantate „Giovanna d'Arc“ in Deutschland bekannt geworden.

Literatur

Elben, O.: Der volkstümliche deutsche Männergesang. 2. Aufl. Tübingen 1887. (Dazu die ausführliche Rezension: Spitta, Ph.: Der deutsche Männergesang, in Musikgeschichtl. Aufsätze, Berlin 1894, S. 299 ff.) — Kretzschmar, H.: Führer durch den Konzertsaal, II, 2. 5. Aufl. Leipzig 1920. — *Derselbe*: Peter Cornelius. Leipzig 1880. — Riemann, H.: Geschichte der Musik seit Beethoven. Berlin 1901. — Thierfelder, H.: Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs. (Hallenser Diss.), Hildburghausen 1923. Weitere Literatur in den Abschnitten über Lied und Oratorium.

Wilhelm Krabbe

DIE INSTRUMENTALMUSIK VON 1828—1880

Das Jahr 1829 brachte zwei wichtige musikalische Ereignisse: die „Phantastische Symphonie“ von Berlioz und die Wiedererweckung von Bachs „Matthäuspassion“. Damit waren die beiden Hauptzweige der Hochromantik deutlich gekennzeichnet: die sensitive deutsche Romantik mit ihrem Streben nach tiefster Verinnerlichung und die französische realistische Romantik mit ihrer hemmungslosen Lust am Nerven aufpeitschenden. Beethovens schrankenloser Idealismus (um schon einmal Gesagtes zu wiederholen) wurde in Schrankenlosigkeit und Idealismus aufgeteilt, die Schrankenlosen scheuten vor keinem Inhaltsgebiete zurück und die Idealisten mieden die Schrankenlosigkeit. Die französische Richtung wurde anfangs in Deutschland (besonders von Schumann) nach Gebühr gewürdigt und vielfach zum Vorbild genommen; als sie sich aber unter Liszts Führung in den fünfziger Jahren als „neudeutsche“ erklärte prallten die Gegensätze aufeinander und eine von Brahms und anderen Vertretern der deutschen Schule unterzeichnete „Erklärung“ wies die Aspirationen des Lisztkreises als undeutsch und anmaßend zurück. In den sechziger und siebziger Jahren erfolgten wieder Annäherungen der beiden Richtungen aneinander, indem Angehörige der „neudeutschen“, wie Wagner und Peter Cornelius, die polyphone Schreibweise und andere Kunstmittel der Gegenpartei übernahmen, während sich deren Vertreter gelegentlich der Programmmusik und anderer neudeutscher Charakteristika bedienten. Noch in der Musik der Gegenwart stehen sich die beiden Schulen in der Kunst Max Regers und Richard Strauß' gegenüber.

Die deutsche Hochromantik wurde von Felix Mendelssohn-Bartholdi, Robert Schumann, Johannes Brahms und dem Polen Friedrich Chopin, die französische (neudeutsche) von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner geführt; Anton Bruckner hat eine Art Synthese der beiden Richtungen geschaffen.

Felix Mendelssohn-Bartholdi, 1809 in Hamburg als Sohn eines Bankiers geboren, Kompositionsschüler Karl Friedrich Zelters, wirkte nach einer Wunderkindjugend und mehreren Konzertreisen nach Paris, England, Schottland und Italien 1833—35 als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf und dann als Kapellmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig, in welcher Stellung er mit einjähriger Unterbrechung (Generalmusikdirektor in Berlin) bis zu seinem Tode 1847 tätig war. Die günstigen Vermögensverhältnisse, eine glückliche Ehe, frühe und anhaltende Erfolge in der gesamten Musikwelt und die neidlose Freundschaft der größten Zeitgenossen lassen sein Dasein als eines der glücklichsten Künstlerleben erscheinen. Mendelssohns Instrumentalwerke sind: 5 Symphonien, nebst den Ouvertüren seiner Opern und Oratorien 2 Schauspiel- und 5 Konzertouvertüren, 1 Violinkonzert, 2 Klavierkonzerte, Capriccio, Rondo brillant und Serenade für Klavier und Orchester, 1 Streichoktett, 2 Streichquintette, 7 Streich-

quartette, 1 Klaviersextett, 3 Klavierquartette, 2 Klaviertrios, 1 Violinsonate, 2 Cellosonaten, Variationen für Cello und Klavier, für Klavier allein 4 Sonaten, 8 Hefte „Lieder ohne Worte“, Charakterstücke, Rondos, Fantasien, Caprices, Variationen, Kinderstücke und 7 Präludien und Fugen, für Orgel 3 Präludien und Fugen und 6 Sonaten.

Frédéric François Chopin kam als Sohn eines ausgewanderten Franzosen und einer Polin 1809 in Zelazowa Wola bei Warschau zur Welt. Als Schüler des Direktors der Warschauer Musikschule, Josef Elsner, bald zum Wunderkind ausgebildet, übersiedelte er als Zwanzigjähriger nach Paris, wo er als Pianist und Lehrer, von Konzertreisen abgesehen, bis zu seinem Tode weilte. Er starb 1849 an der Schwindsucht. An Instrumentalwerken (alle für oder mit Klavier) hinterließ er: 2 Klavierkonzerte, Don Juan-Fantasie, Fantasie über polnische Lieder, Krakowiak und Polonäse für Klavier und Orchester, 1 Klaviertrio, Duo concertant, 1 Sonate und 1 Polonäse mit Introduction für Cello und Klavier, 1 Rondo für 2 Klaviere, für 1 Klavier 3 Sonaten, 4 Balladen, 1 Fantasie, 12 Polonäsen, 1 Polonäsefantasie, 56 Mazurkas, 25 Präludien, 19 Nottornos, 15 Walzer, 4 Impromptus, 3 Ekossaisen, 4 sonstige Tanzstücke, 3 Rondos, 4 Scherzi, 3 Variationenwerke, 1 Trauermarsch, ein Konzertallegro und 27 Konzertetüden.

Robert Schumann, 1810 in Zwickau (Sachsen) als Sohn eines Buchhändlers geboren, studierte in Leipzig und Heidelberg Jura und zugleich bei Friedrich Wieck in Leipzig Klavierspiel und widmete sich seit 1830 ganz der Musik. Durch eine selbstverschuldete Fingerlähmung um die Virtuosenlaufbahn gebracht, lebte er nun ganz der Komposition. Sein Wohnsitz war bis 1844 Leipzig, wo er Lehrer am Konservatorium wurde und seit 1834 die „Neue Zeitschrift für Musik“ herausgab. 1840 vermählte sich Schumann mit der großen Pianistin Klara Wieck, der Tochter seines Lehrers. 1844—50 Privatlehrer in Dresden, nahm er im letztgenannten Jahre die Stelle eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an, mußte sie aber nach drei Jahren eines Gehirnleidens wegen aufgeben. Nach einem Selbstmordversuch in der Irrenanstalt zu Enderich bei Bonn interniert, starb er daselbst 1856. Schumann schrieb folgende Instrumentalwerke: 4 Symphonien, eine dreisätzigte Symphonie (Ouvertüre, Scherzo und Finale), 5 Opern- resp. Schauspielouvertüren, 2 Konzertouvertüren, 1 Klavierkonzert, 1 Cellokonzert, 1 Fantasie für Violine und Orchester, 1 Konzertstück für 4 Hörner, 1 Konzertstück und 1 Konzertallegro für Klavier und Orchester, 3 Streichquartette, 1 Klavierquintett, 1 Klavierquartett, 3 Klaviertrios, Fantasiestücke für Klaviertrio, „Märchenerzählungen“ für Klarinette (Violine), Viola und Klavier, Adagio und Allegro für Horn und Klavier, Fantasiestück für Klarinette und Klavier, 2 Violinsonaten, „Märchenbilder“ für Violine (Viola) und Klavier, 3 Romanzen für Oboe und Klavier, 5 „Stücke im Volkston“ für Cello und Klavier, 6 Fugen über BACH für Orgel oder Pedalflügel, Andante und Variationen für 2 Klaviere, für Klavier zu 4 Händen: „Bilder aus Osten“, 12 Klavierstücke, Ballszenen, Kinderball, für Klavier zu 2 Händen: Variationen über ABEGG, „Papillons“, Studien nach Paganini, Intermezzi, Impromptus, „Davidsbündler“, Tokkata, Allegro, „Karneval“, 6 Konzertetüden, Fantasiestücke, 12 symphonische Etüden, „Kinderszenen“, „Kreisleriana“, Fantasie, „Arabeske“, „Blumenstück“, Humoreske, Novelletten, Nachtstücke, „Faschingschwank aus Wien“, 3 Romanzen, Kanonische Studien für den Pedalflügel, Skizzen für den Pedalflügel, „Album für die Jugend“, 4 Fugen, 4 Märsche, „Waldszenen“, „Bunte Blätter“, 3 Fantasiestücke, „Albumblätter“, 7 Klavierstücke in Fugettenform, „Gesänge der Frühe“, 3 Klaviersonaten, 3 Klaviersonaten für die Jugend.

Johannes Brahms, als Sohn eines Kontrabassisten 1833 zu Hamburg geboren, Schüler seines Vaters und Eduard Marxsens, wurde schon als Zwanzigjähriger von Schumann als künftige Größe erkannt und warm empfohlen. 1862 ging er von Hamburg, das er bisher nur als Lippescher Hofkapellmeister zu Detmold auf einige Jahre verlassen hatte, dauernd nach Wien. Nach verschiedenen Versuchen, sich in Deutschland niederzulassen, kehrte er immer wieder nach Wien zurück, wo er zuerst die Konzerte der Singakademie, dann die der Gesellschaft der Musikfreunde leitete. Mit Ehren aller Art (Ehrendoktoraten, Ehrenbürgerrechten, Orden) überhäuft, starb Brahms daselbst 1897. Seine Instrumentalwerke sind: 4 Symphonien, 2 Orchesterserenaden, Variationen über ein Thema von Haydn, Akademische Festouvertüre, Tragische Ouvertüre, 2 Klavierkonzerte, 1 Violinkonzert, 1 Doppelkonzert für Violine und Cello, 2 Streichsextette, 2 Streichquintette, 1 Klarinettenquintett, 3 Streichquartette, 1 Klavierquintett, 3 Klavierquartette, 4 Klaviertrios, 1 Klaviertrio mit Klarinette, 3 Violinsonaten, 2 Cellosonaten; für Klavier zu 4 Händen: Variationen über ein Thema von Schumann, Walzer, Ungarische Tänze; für Klavier zu 2 Händen: 3 Sonaten, 4 Balladen, 2 Rhapsodien, Capricci und Intermezzi, Fantasien, 5 Variationenwerke, für Orgel Präludien und Fugen und Choralvorspiele.

Hector Berlioz wurde 1803 zu Côte St. André im Departement Isère geboren. Als Sohn eines Arztes gleichfalls zum Mediziner bestimmt, erzwang er sich die Musik als Lebensberuf und studierte am Pariser Konservatorium unter Lesueurs Leitung. Paris blieb auch fernerhin sein Aufenthaltsort, wo er als Komponist, Lehrer, Schriftsteller (Mitarbeiter von Musikzeitungen) und Konservator (später Bibliothekar) des Konservatoriums wirkte und 1869 starb. Seine ersten Erfolge erzielte er auf seinen Reisen in deutschen Gebieten. Berlioz hinterließ an Instrumentalwerken 3 Symphonien, 8 Opern- und Schauspielouvertüren und 1 „Trauer- und Triumphsymphonie.“

Franz Liszt, 1811 zu Raiding bei Ödenburg (damals Ungarn, jetzt Österreich) geboren, wurde von seinem musikalischen Vater, einem Gutsverwalter, anfänglich unterrichtet und später in seiner künstlerischen Entwicklung überwacht. 1821—23 in Wien als Schüler Czernys und Salieris bedeutend gefördert, übersiedelte er im letztgenannten Jahre nach Paris, wo er, von großen Konzertreisen durch ganz Europa abgesehen, bis 1849 als Virtuose, Lehrer,

Komponist und Schriftsteller tätig war. Großen Einfluß auf ihn übten Berlioz, Chopin und Paganini. 1849—61 weilte er als Hofkapellmeister in Weimar, nachher bis zu seinem Tode abwechselnd in Rom, Weimar und Budapest. 1865 empfing er in Rom die niederen Weihen und wurde Abbé. Sein Leben war an äußeren Ehren noch reicher als das Mendelssohns. 1886 starb er in Bayreuth. An Instrumentalwerken schrieb Liszt: 2 Symphonien, 13 symphonische Dichtungen, „Episoden aus Lenaus „Faust“, Künstlerfestzug, Festmarsch, Festvorspiel, Huldigungsmarsch, „Vom Fels zum Meer“, 2 Klavierkonzerte, „Danse macabre“ für Klavier und Orchester; für Klavier allein: Concerto pathétique, 15 ungarische Rhapsodien, Rhapsodie espagnole, 1 Sonate, Fantasie und Fuge über BACH, 2 Balladen, 1 Berceuse, 2 Legenden, 2 Elegien, 1 Impromptu, über 30 Charakterstücke, 2 Variationenwerke und zahlreiche Paraphrasen über fremde Werke sowie Transkriptionen von solchen (auch für 2 Klaviere), endlich 3 Duos für Violine und Klavier.

Richard Wagners (1813—83) Instrumentalwerke sind neben den Vorspielen seiner Opern 2 Schauspiel- und 5 Konzertouvertüren, Huldigungsmarsch, Kaisermarsch, Festmarsch, Siegfriedidyll, für Klavier 3 „Albumblätter“, 1 Sonate, 1 Polonäse und 1 Fantasie, endlich ein Streichquartett (wie die meisten Klavierstücke ein Jugendwerk).

Anton Bruckner wurde 1824 in Ansfelden in Oberösterreich als Sohn eines Dorfschullehrers geboren. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er als Schüler seines Vaters, dann als Sängerknabe in St. Florian, später bei Simon Sechter (1788—1867, Hoforganist und Professor am Konservatorium) in Wien und Otto Kitzler in Linz; einen großen Teil seiner Kenntnisse und Technik erwarb er aber autodidaktisch. Schon während der Lernzeit nach kurzer Tätigkeit als Schulgehilfe Stiftsorganist in St. Florian und seit 1855 Domorganist in Linz, wurde er 1867 nach Sechters Tode dessen Nachfolger als Hoforganist und Konservatoriumsprofessor in Wien, später auch Lektor für Musiktheorie an der Universität. 1891 erhielt er das Ehrendoktorat der Wiener philosophischen Fakultät. 1896 starb Bruckner in Wien. Seine Instrumentalwerke bestehen in 9 Symphonien, 1 Streichquintett und 1 Klavierstück.

Mit Mendelssohn erhält in der deutschen Romantik die einsätzigste Form das Übergewicht: neben den zahlreichen „Liedern ohne Worte“ u. dgl. fallen die 4 Sonaten quantitativ kaum ins Gewicht. Die Bezeichnung „Lied ohne Worte“ ist sehr glücklich gewählt; ganz abgesehen von der ästhetischen Analogie zwischen dem kleinen lyrischen Gesangs- und Instrumentalstück, gleicht so manches dieser Klavierwerkchen in seinem aus Vorspiel, Kantilene und Nachspiel bestehenden Aufbau ganz den Liedern seiner Zeit. Auch unter den Orchesterwerken treten die Konzertouvertüren stark hervor. Die zyklischen Formen erleiden beträchtliche (allerdings nicht, wie bei Beethoven, fallweise, sondern prinzipielle) Modifikationen. So sind in der „schottischen“ Symphonie die Sätze in pausenloser Folge zu spielen und melodisch miteinander verbunden, innerhalb der Sonatenform arbeitet Mendelssohn auf die möglichste Differenzierung der Reprise gegenüber der Exposition hin (vgl. „Hebriden“-Ouvertüre), im Konzertsatz entfernt er das einleitende Tutti und beginnt sofort mit dem Solo, was für das romantische Konzert vorbildlich wurde. Ganz besondere Betrachtung erfordert Mendelssohns Scherzo. Nachdem die Sonatenform längst das selbstverständliche Gestaltungsschema für alle Satztypen der klassischen Instrumentalmusik geworden war, hatte man im Scherzo zu Kontrastzwecken an der alten Tanzform mit Trio festgehalten und nur insofern eine Angleichung an den Sonatenbau herbeigeführt, als die Dreigliederung in Exposition, Durchführung und Reprise erfolgte. Mendelssohn vollendete nun die Entwicklung des Scherzo im Sonatensinne, indem er ihm volle Sonatenform verlieh und infolge des Kontrastes von Haupt- und Seitensatz auf das kontrastierende Trio verzichten konnte. Damit soll nicht gesagt sein, daß der ältere Typus mit Trio fehlte, was durchaus nicht der Fall ist; aber schon seit den Frühwerken (z. B. dem Streichoktett op. 20) begegnet das triolose Scherzo in voller Sonatenform, sowohl als Bestandteil zyklischer Werke als auch als Einzelsatz, um etwa in der „Schottischen Symphonie“ den Höhepunkt der Entwicklung zu erreichen. Diese Art Scherzi ist es auch meist, worin sich Mendelssohns berühmte „Elfenmusik“ entfaltet. Beethovens 9. Symphonie folgt der „Lobgesang“ insofern, als sich hier drei Symphoniesätzen eine vollständige Kantate anschließt, weshalb der Meister das Werk „Symphonie-Kantate“ benennt. Bei Weber begegnete das Übersinnliche als

Höllenspuk und Elfenspiel (im „Freischütz“ resp. „Oberon“), Mendelssohn ist unerschöpflich in musikalischer Schilderung des Elfentreibens („Sommernachtstraum“, Scherzo des Oktetts, viele Klavierstücke). Ebenso ist er durch Archaisieren und Exotisieren echter Romantiker. In der „schottischen“ und „italienischen“ Symphonie wie in der „Hebriden“-Ouvertüre steckt mancherlei melodisches Nationalgut. In der Verwendung altklassischer Mittel ist Mendelssohn kein sklavischer Nachahmer; wie das Vorspiel zum „Paulus“ (französische Ouvertüre mit Choralvariation als langsame Einleitung und Krönung der Fuge durch den gleichen Choral) und die Orgelsonaten zeigen, schaltet er mit den übernommenen Mitteln frei, bildet neue Kombinationen und arbeitet die Mittel seiner Zeit hinein. Auch in der Instrumentation geht Mendelssohn, wenn auch nicht durch Erweiterung des Orchesterkörpers, über die Frühromantik hinaus, besonders durch ausgiebige Heranziehung der Holzbläser zu Begleitzwecken.

Noch sei im besonderen auf einige Werke resp. Kompositionsgattungen hingewiesen. In einsätzigen Klavierstücken mit langsamer Einleitung (Rondos, Capricci) steht bisweilen die Introduktion in Dur und das Allegro in Moll, also in Umkehrung der klassischen Praxis, ein Dur-Allegro mit einer Moll-Einleitung zu versehen (vgl. „Don Juan“-Ouvertüre, Haydns letzte Symphonie in D-Dur). In den Orgelsonaten hat Mendelssohn zyklische Formen geschaffen, die sich aus Elementen der Wiener klassischen Sonate, der Tokkata (mit Fuge) und der Choralbearbeitung zusammensetzen; diese hochoriginellen Formen gaben das Vorbild für die gesamte romantische Orgelmusik bis zu Regers Auftreten ab. Das Streichoktett steht im Gegensatz zu Spohrs, für die gleiche Zahl von Instrumenten komponierten Doppelquartetten, die ganz das venetianische Prinzip der „Chori spezzati“ aufweisen, also die beiden geschlossenen Quartette miteinander abwechseln lassen und nur in Steigerungen und Höhepunkten zum achttimmigen Ensemble vereinigen: Mendelssohn verwendet durchwegs den achttimmigen Klangkörper (z. B. ein oder zwei führende Instrumente, die anderen begleitend) und greift nur gelegentlich zur Chorspaltung. Nach allem Gesagten kann Mendelssohn der Vorwurf des Epigonentums nicht treffen; seine jüngeren Werke leiden allerdings unter allzu gleichmäßiger Rhythmik der Melodie und allzuwenig motivischer Arbeit in der Setzweise. Als Mensch war Mendelssohn ein untadeliger, von Schillers und Beethovens Idealismus erfüllter Charakter, der nur ethisch höchststehende Kunstziele anerkannte und von Neid nichts wußte; auch Werken gegenüber, deren Form und Inhalt sich ihm nicht völlig erschloß — so manches Opus des letzten Beethoven und Berlioz' Symphonik befriedigte ihn künstlerisch nicht —, nahm er nie eine ablehnende Haltung ein.

Noch markanter tritt bei Chopin das einsätzliche Klavierstück hervor, was sich auch in der Fülle neuer Bezeichnungen für dieses äußert: neben „Impromptu“ tritt „Ballade“ (als erweitertes „Lied ohne Worte“), „Notturmo“, „Präludium“, „Scherzo“, der allgemeine Titel weicht speziellen Charakterbezeichnungen. Die Polonäse erreicht einen hohen Stilisierungsgrad, sie wird auch mit zum Charakterstück; dafür liefern die Mazurkas kaum oder wenig stilisiertes Volksgut und damit wertvolle Bereicherungen der Melodik und Harmonik. Die Weiterausbildung der Harmonik (durch Mediantenwirkungen, Nebendominanten, weitgehende Akkordvertretungen usw.) ist überhaupt eines der wichtigsten Ausdrucksmittel Chopins, ebenso wie ein neuer (nur in wenigen Sätzen Beethovens, Schuberts, Webers und Mendelssohns vorgebildeter) Klaviersatz, der Melodie und Begleitung aufs innigste verwebt und zahllose

bisher unentdeckte Klangmöglichkeiten des Hammerklaviers ausnützt. Inhaltlich ist Chopins Romantik trotz seiner französisch-polnischen Abstammung der deutsch-sensitiven nahestehend; die unendliche Zartheit seiner Empfindung geht freilich oft — eine Folge seines Gesundheitszustandes — an krankhafte Reizbarkeit heran. Spezifisch polnisch an seiner Kunst nennt Franz Liszt die tiefe, schmerzliche Sehnsucht, die aus so vielen seiner Werke spricht. Im Hinblick auf so manchen Satz aus Schumanns und anderer Zeitgenossen Werken ist man freilich zur Annahme geneigt, daß es sich dabei eher um ein Stimmungsgebiet der Romantik überhaupt handelt, das bei Chopin durch die Leiden einer aussichtslosen Krankheit zu besonderer Tragik vertieft ist. Die polnische Chopin-Literatur sieht das nationale Element inhaltlich in den Balladen am stärksten entwickelt, denen, dem epischen Titel entsprechend, ganze Programme, der polnischen Geschichte entnommen, unterlegt werden.

Robert Schumanns künstlerische Entwicklung ist eigentümlicher Art. Im ersten Jahrzehnt seines Schaffens (1830—40) entstehen fast ausschließlich Klavierwerke und zwar hauptsächlich Vertreter des einsätzigen Charakterstücks (Papillons, Intermezzi, Impromptus, Davidsbündler, Carneval usw.). Erst um 1840 wendet sich Schumann größeren Formen und Klangkörpern sowie der Vokalmusik zu (Sonaten, Symphonien, Kammermusik, Lieder, Oratorien, Oper); das genannte Jahr, der Zeitpunkt seiner Vermählung, bildet also einen Markstein in der Geschichte seines Schaffens. Er beginnt demnach als Lyriker des Klaviers, das diesbezüglich über Chopin Gesagte gilt fast uneingeschränkt auch für ihn. Einen wichtigen Fortschritt bildet aber die Zusammenstellung einsätziger Charakterstücke zu freien Zyklen („Davidsbündler“, „Kreisleriana“), die mit dem Sonatenzyklus nichts zu tun haben und eher der Suite ähneln — die instrumentale Analogie zum romantischen Liederzyklus. Als Symphoniker folgt Schumann mit der Fünfsätzigkeit seiner „rheinischen“ Symphonie in Es-Dur Beethovens (Pastorale) und wohl auch Berlioz' Beispiel, mit der pausenlosen, thematisch einheitlichen D-Moll-Symphonie Mendelssohns Vorbild. Letzteres Werk enthält auch sonst bemerkenswerte technische Einzelheiten; so bringt im Finale die Exposition keinen Seitensatz, sondern dieser erscheint erst in der Durchführung. Damit ist das Prinzip des „mittleren“ Beethoven, die Modulation der Durchführung durch einen neuen melodischen Kontrastgedanken zu krönen, zur letzten Konsequenz geführt, da eben die Durchführung überhaupt erst den Kontrast aufstellt. Schumanns Ouvertüren sind natürlich „psychische“ Programmusik in Beethovens Sinne und, soweit sie Vokalwerken vorangehen, auch melodisch mit diesen verknüpft. Das Klavierkonzert in A-Moll zeigt Mendelssohns Vorbild: das einleitende Tutti fehlt, der Satz beginnt mit dem Solo und der weitere Wechsel von Tutti und Solo hat rein klangliche, keine formbildende Bedeutung; ferner ist die Kadenz des ersten Satzes (wie schon in Beethovens Es-Dur-Konzert) ausgeschrieben, nicht mehr der Improvisation überlassen, doch steht sie an der herkömmlichen Stelle am Ende des letzten Solo und nicht, wie in Mendelssohns Violinkonzert, am Ende der Durchführung. Die Geschichte dieses Klavierkonzerts ist wieder typisch für seinen Meister und die Zeit. Schumann schrieb ursprünglich den ersten Satz als Werk für sich, „Phantasie für Klavier und Orchester“ betitelt, und in dieser Gestalt erlebte das Konzert seine Uraufführung. Erst Jahre später, in der Zeit der Symphonien, komponierte er die beiden anderen Sätze dazu; das Werk zeigt also in sich die Entwicklung des Schumannschen Schaffens vom einsätzigen Charakterstück zurück zur zyklischen Form. In seiner Kammermusik mit Klavier erscheint infolge der damaligen Vervollkommnung des Pianoforte eine neue

Art der Klanggruppierungen. Der Ton des Klavicembalo und der Hammerklaviere älterer Bauart hatte sich mit dem Streicherklang gut verschmolzen und so sind in Violinsonaten, Klaviertrios u. dgl. bis zu Schubert hinauf häufig Stellen anzutreffen, an denen nach einer Violinkantilene mit Klavierbegleitung das Klavier die Melodie und die Violine die Begleitungsfiguren (gewöhnlich Akkordbrechungen) übernimmt (vgl. z. B. die ersten Sätze der „Frühlingssonate“ von Beethoven und des Klaviertrios in B-Dur von Schubert). Zweifellos klangen derartige Stellen auf den gleichzeitigen Instrumenten gut. Die Klaviere von 1840 aber gestatteten die Begleitung durch ein Saiteninstrument nicht mehr und so treten seit Schumann Klavier und Streicher, soweit sie nicht unter rein begleitender Funktion des Tasteninstruments zusammenarbeiten, einander als getrennte, rivalisierende Klangkörper gegenüber. Schumanns solistische Klaviermusik erhält eine besondere Note durch eine gewisse Phantastik, die seiner Vorliebe für die Dichtungen E. T. A. Hoffmanns und Jean Pauls entspringt. Der oft ans Bizarre streifende Humor der „Kreisleriana“, der „Papillons“, des „Faschingsschwanks“ stammt aus diesen Quellen. Sehr bezeichnend ist nun, daß sich der Übergang zu den zyklischen Formen von 1840 nicht auf diesen formalen Zug beschränkt: mit der Form der Symphonie hält auch der heroische Geist Beethovens seinen Einzug, was besonders die Schlußsätze der Symphonien Nr. 2—4, von „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ sowie vieler Kammermusikwerke zeigen. Ja, in einigen dieser Finali geht das Heldenhafte in eine Ekstase über (z. B. Symphonie C-Dur und „Ouvertüre, Scherzo und Finale“), die an Liszt, stellenweise sogar an Bruckner gemahnt und beweist, wie sehr dieser ekstatische Geist, unbekümmert um die einzelnen Kunstrichtungen, die Zeit beherrschte. So ist Schumanns Schaffen die getreueste musikalische Widerspiegelung der deutschen Hochromantik, des Zeitalters Lenaus, Tiecks und Jean Pauls. Auch seine künstlerische Persönlichkeit ist von höchstem Idealismus erfüllt; neidlose Anerkennung aller bedeutenden Kunstleistungen, auch kleinerer Geister, begeistertes Eintreten für jeden wahren Fortschritt (so für Berlioz, Chopin, den jungen Wagner und Brahms) machen seine in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienenen Kritiken zu vorbildlichen Mustern.

Johannes Brahms knüpfte unmittelbar an Schumann an, hütete sich aber als Norddeutscher und Gegner der „neudeutschen“ Schule vor jedem Gefühlsüberschwang; seine (auch formale) Hinneigung zum hochklassischen Geist hat ihn für viele zum „Klassizisten“ gestempelt. Das romantische Archaisieren führte ihn zur Wiederbelebung der Choralbearbeitung (nach Mendelssohns Vorbild) und der Basso-ostinato-Formen, die er als Finale zyklischer Kompositionsgattungen (4. Symphonie E-Moll, Haydn-Variationen) verwendete. Neue Komplikationen der Harmonik und der Setzweise sind wichtige Bestandteile der Tonsprache für seine tiefe und innige, aber meist fest im Zaum gehaltene Empfindung. In der zyklischen Formgebung der Symphonie greift Brahms eine Eigentümlichkeit des „mittleren“ Beethoven auf: die Behandlung des Scherzo als gemächlichen Satz, im Geiste des Menuetts, wenn nicht als solches selbst. Die Scherzi der ersten drei Symphonien von Brahms tragen die Bezeichnungen „(Un) poco Allegretto“ resp. „Allegretto grazioso (Quasi Andantino)“, sind also in sehr mäßigen Tempi gehalten und auch melodisch entsprechend kantabile ausgestattet. Nur die 4. Symphonie hat ein echtes Scherzo (Allegro giocoso). Ein wichtiger Bestandteil noch der frühromantischen Symphonie ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rückbildung begriffen: die langsame Einleitung des ersten Allegro-Satzes. Noch bei Mendelssohn und Schumann sehr beliebt, tritt sie bei Brahms nur in der 1. Symphonie auf,

hier allerdings auch im Finale. Bei Bruckner ist der Prozentsatz noch ungünstiger: einmal in neun Werken (5. Symphonie). Sonst ist Brahms als Symphoniker prinzipiell über Beethovens Formgebung nicht hinausgegangen, auch nicht, was die Wahl der Seitentonarten und die Modulation anbelangt; eine Ausnahme bildet nur das schon erwähnte Finale der 4. Symphonie in Passacagliaform. Von Brahms' Ouvertüren zeigt die „tragische“ ganz den Aufbau eines Beethovenschen Programstückes (etwa „Coriolan“-Ouvertüre), nur ist das „Programm“ eben verschwiegen, sodaß der Eindruck eines ersten, tragischen Symphoniesatzes entsteht. Die „Akademische Festouvertüre“ entnimmt ihr melodisches Material gangbaren Studentenliedern und klingt (ähnlich Webers „Jubelouvertüre“, die vom „Heil dir im Siegerkranz“ gekrönt wird) in das „Gaudeamus“ aus. Auch Brahms' Variationstechnik knüpft an die Beethovens an. Wie dieser in seinen letzten diesbezüglichen Werken manchmal die herkömmliche Art, sich im Verlauf der Variationen schrittweise vom Thema zu entfernen, verläßt und gleich als erste Variation ein Gebilde bringt, das Vorgänger oder Zeitgenossen erst als weit spätere Variation gewagt hätten, verschmäht auch Brahms oft das allmähliche Abrücken vom Modell in Figuralvariationen und reiht nur starke Umbildungen des Themas (als Charaktervariationen) aneinander. Unter Brahms' Konzerten fällt als einer der letzten Vertreter des „Concerto grosso“ resp. der „Konzertanten Symphonie“ das „Doppelkonzert“ für Violine und Violoncello auf. Die Komplikation der motivischen Arbeit entfaltet sich naturgemäß am ausgeprägtesten dort, wo sie einst entstanden war, in der Kammermusik. Schon gelegentlich der Besprechung von Schumanns Kammermusik mit Klavier ist erwähnt worden, daß sich infolge der Fortschritte im Klavierbau das Verhältnis des Tasteninstruments zu den Streichern verschoben hat: die völlige Verschiedenheit des neuen Klaviertons gestattet das Klavier nur als Begleiter oder Widerpart des geschlossenen Streicherkörpers anzuwenden. Brahms, der eine noch weiter gehende Entwicklung des Pianoforte erlebte, arbeitete natürlich ganz in Schumanns Sinne, nur daß, seiner Eigenart entsprechend, auch die rein begleitenden Partien weit kompliziertere Gestaltung erhielten. Die Kammermusik mit Bläsern bringt einen wichtigen inhaltlichen Fortschritt. Derartige Ensembles hatten bisher fast ausnahmslos Divertimento-Charakter getragen. So ist selbst Beethovens Klarinett-Klaviertrio in B-Dur mit seiner inhaltlichen und satztechnischen Einfachheit und seinen Weigl-Variationen als Finale ein unverkennbarer Abkömmling jener Art edler Unterhaltungsmusik. Das ändert sich nun bei Brahms gründlich, seine Kammermusikwerke mit Horn oder Klarinette haben mit dem Divertimento nichts mehr zu tun, sie weisen inhaltlich wie satztechnisch die volle Höhe und Tiefe seiner Kammerwerke mit Streichinstrumenten auf. Als Klavierkomponist erscheint Brahms wohl am deutlichsten als Schüler der deutschen Romantik: drei Sonaten gegenüber zahlreichen einsätzigen Charakterstücken. Die Edward-Ballade op. 10 und das Wiegenlied-Intermezzo op. 117 haben poetische „Programme“ in Schumanns Sinn, bei vielen anderen Stücken scheinen poetische Deutungen naheliegend. Aber auch innerhalb dieser Gattung ist eine prinzipielle Weiterbildung zu verzeichnen: das einsätzliche Charakterstück, das bisher nur als langsamer Satz, Scherzo oder Rondofinale einer zyklischen Komposition gebaut war, kann nun auch die Form eines ersten Sonaten-Allegro annehmen (vgl. die G-Moll-Rhapsodie). Interessanterweise teilt Brahms mit seinem Widerpart Liszt die Vorliebe für ungarische Volksmelodik; die magyarisches inspirierten Werke Haydns und Schuberts erhalten so eine Fortsetzung bis tief ins 19. Jahrhundert hinein. Seine letzten Werke leiten unmittelbar zu Max Reger über.

Berlioz wagte es als erster, alle kompositionstechnischen Errungenschaften des „letzten“ Beethoven zu verwerten, allerdings im Dienste anderer Inhalte, der (freilich auch von Beethoven gepflegten) Programmusik realistischer Art. Die „Phantastische Symphonie“ weist 5 Sätze auf (wohl in Anlehnung an die „Pastorale“, denn der überzählige Satz ist auch bei Berlioz der vorletzte, der „Henkermarsch“), die Symphonie „Romeo und Julia“ gar sieben. Zweifellos gehen die vokalen Teile des letztgenannten Werkes auf Beethovens „Neunte“ zurück, wie ja (um es gleich hier festzustellen) auch Mendelssohns „Lobgesang“, Liszts vokale Schlüsse der „Faust“- und der „Dante“-Symphonie und Mahlers Symphoniechöre ohne dieses Vorbild nicht zu denken sind. Doch wären Programme wie das der „Phantastischen“ und der „Harold“-Symphonie bei Beethoven undenkbar. Zur Durchführung seiner programmatischen Absichten verwendet Berlioz die „Idée fixe“, die „Leitmelodie“: ein melodisches Gebilde, das eine bestimmte Persönlichkeit symbolisiert, zieht sich durch alle Sätze und die Erlebnisse dieser Person äußern sich als Variationen der Melodie. Daß hier eine wichtige Wurzel von Wagners „Leitmotiven“ liegt, ist klar. In der Symphonie „Harold in Italien“ tritt zur Idée fixe ein „Leitinstrument“: der Held ist außer durch sein Thema noch durch eine Solobratsche gekennzeichnet. Harmonik und Stimmführung haben freilich nichts mit Beethovens Stil zu schaffen; erstere strebt nach der Loslösung vom Tonartbegriff und letztere ist einfachste Homophonie ohne nennenswerte motivische Arbeit. Dafür überschreitet der Orchesterapparat den frühromantischen bei weitem; Berlioz arbeitet auf die Dreizahl der bisher nur doppelt besetzten Bläser los, erweitert das Schlagwerk und nimmt die Harfe auf. Diese mächtigen Mittel vereinigt er zu neuen Klängen verschiedenster Färbung und Ausdruckskraft.

Berlioz fand das ihm in der Heimat versagte Verständnis bei Franz Liszt, der als Dirigent, Arrangeur, Interpret und literarischer Anwalt der Werke des Franzosen auftrat und schließlich selbst in dessen Geiste schuf. Doch benützte er außer in der „Faust“- und der „Dante“-Symphonie eine eigene, aus der romantischen Klavierfantasie hervorgegangene knappe Form, die „symphonische Dichtung“, welche die verschiedenen Sätze der Symphonie in Verkürzung und beliebiger Gruppierung zu einem einzigen, mehrteiligen Satze zusammenschließt. Homophonie und glänzende Instrumentierung wurde von Berlioz übernommen. Als Klavierkomponist gerät Liszt in die Bahnen der „Salonmusik“, technisch aber hat er Klaviersatz und Schwierigkeiten wieder über Chopin hinaus bereichert und gesteigert.

Richard Wagner kommt hier nur als Ouvertürenkomponist in Betracht. Heinrich Marschner hatte in seinen Opernvorspielen Webers Technik formal und inhaltlich festgehalten und Wagners erste Ouvertüren schließen sich gleichfalls an: Sonatenform mit Benützung charakteristischer Opernmelodien. Höchstens ist die Reprise aus tondichterischen Gründen mehr oder weniger reduziert. Seit dem „Lohengrin“ (1847 vollendet) ging Wagner zu einer knapperen Form über, die nur den allerinnersten Kern der Handlung wiedergeben sollte, so im „Lohengrin“ das Nahen, Wirken und Entschweben des Gralsritters. In der „Meistersinger“-Ouvertüre griff Wagner wieder zur Sonatenform mit Durchführung und einer Pseudo-Reprise, die sich als durchführungsartige Koda (kontrapunktische Kombination des gesamten Themenmaterials) entpuppt, um in den „Ring“-Vorspielen (wie Gluck in der „Iphigenie in Tauris“) nur Introduktionen in die ersten Szenen der ersten Akte zu geben. Daß Wagner die „neudeutsche“ glatte Homophonie durch reiche motivische Arbeit und sogar wirkliche Polyphonie

ersetzte, wurde schon betont. Dabei wurde aber Liszts großes Orchester übernommen, abermals vergrößert und eben durch die sorgfältige Stimmführung, die die einzelnen Klangfarben melodisch hervortreten ließ, erst zur völligen Geltung gebracht.

Anton Bruckner, der eine durchaus deutsch-romantische Ausbildung genossen hatte, fühlte sich schon durch die erste Bekanntschaft mit Wagners Werken so begeistert, daß er seine Melodik und Harmonik, wo sie nicht im österreichischen Volkston wurzelt, ganz auf die Wagners einstellte. So entstand eine Art Synthese: vollständige, tondichterisch inspirierte, aber der Tonmalerei fernstehende Symphonien, deren Melodik sich zwischen österreichische Volksweisen, choralähnliche Melodien und Wagnersche Urmotive über Tremolobegleitung teilt, deren Harmonik auch nichts Wagnersches fremd ist, deren Stimmführung kontrapunktisch gesättigt ist und deren Klangwirkungen über Wagners gesamte Farbenskala verfügen. Hatte sich Beethoven auf philosophischem Wege über Welt und Schicksal hinweggesetzt, so war Bruckners Stütze der Glaube; die Choralklänge in seinen Werken haben tiefe tondichterische Bedeutung. Innerlichste religiöse Ekstase ist für sein Schaffen überhaupt bezeichnend. So spärlich die Fäden sind, die sich in satztechnischer Hinsicht von Mendelssohn zu Bruckner ziehen, die „Religiöse Symphonie“ hat wohl einzig bei Mendelssohn ihre Vorläufer. Des Meisters Auffassung von der Würde der Symphonie als Kompositionsgattung scheint übrigens nur seiner eigenen Meinung von der Würde der Kirchenmusik und der Wagners von der Bedeutung des Musikdramas vergleichbar. Die symphonische Form war ihm offenbar Ausdrucksmittel nur für das Allerhöchste, denn bei allen noch so starken Kontrasten innerhalb der einzelnen Werke weichen die Symphonien als Ganzes im Charakter nicht im entferntesten so stark voneinander ab, wie die der früheren und gleichzeitigen Symphoniker. Stimmungen wie in Beethovens 1., 2., 4., 6., 7., 8., wie in Mendelssohns A-Dur-, Schumanns B-Dur-, Brahms' 2. und 3. Symphonie sind in Bruckners Symphonik undenkbar, eine Beschränkung der Kunstinhalte, die eben offenbar der höchsten Meinung vom Wesen der Symphonie entspringt.

In der Formgebung weisen Bruckners Symphonien viele eigenartige Züge auf. Im Gegensatz zu Brahms entspricht das Scherzo immer dieses Namens eigentlichster Bedeutung, wenn auch im Trio weit ruhigere, stark kontrastierende Zeitmaße vorkommen. Für den Bau der einzelnen Satzgruppen ist zweierlei bezeichnend: die Dreiteiligkeit und das Ausklingen im *pp*. Jede beliebige Gruppe eines beliebigen Satzes (Ecksätze, langsamer Satz, Scherzo) ist in der Regel dreiteilig angelegt. Und in sämtlichen Gruppen (Hauptsatz, Seitensatz, Epilog, Durchführung) folgt meist einer gewaltigen Steigerung ein mehr oder weniger plötzliches Absinken und Verklingen, so daß der Einsatz des folgenden Abschnittes geradezu spannend vorbereitet erscheint. Die große Wirkung der mächtigen Kodagruppen beruht geradezu auf dem Verhauchen der vorhergehenden Reprisenepiloge. Dreiteiligkeit und dynamischer Aufbau arbeiten natürlich Hand in Hand (Aufschwung — Höhepunkt — Abklingen). Die konsequente Anwendung der Dreiteiligkeit hat übrigens bei Schubert bemerkenswerte Vorbilder. Besonders charakteristisch ist die eben behandelte Technik an der Übergangsstelle zur Reprise: Bruckners verdämmernder Durchführungsschluß und zart aufleuchtender Reprisebeginn ist unverkennbar. Der Orgelstil, dem Meister von seiner beruflichen Tätigkeit her wohlvertraut, kommt in den Symphonien in verschiedenster Weise zur Geltung, besonders in Stimmführung und Instrumentation. So ist Bruckners Kontrapunkt wirklich polyphone Stimmführung. In der Instrumentation kommt der Orgelklang nicht nur im

Pleno des ganzen Orchesters zum Vorschein, sondern auch besonders in zart gehaltenen Holzbläserstellen, die freilich selbst bei bester Ausführung der Klangwirkung eines Orgelpianissimo nicht nahekomen können. Bruckners Streichquintett ist zweifellos eines der ersten Kammermusikwerke, darin der Stil des späten Wagner kleinen Ensembles zugeführt wird. Doch zeigt gerade dieses Werk, besonders sein langsamer Satz, daß Bruckners Wirkungen durchaus nicht in erster Linie den Orchesterklängen zu verdanken sind; Melodik, Harmonik, Stimmführung und Dynamik tragen die Wirkung, im Gegensatz zu Berlioz und Liszt. Sehr mit Unrecht wurde Bruckner unlogische, unklare Formgebung zum Vorwurf gemacht. Die Gestalt freilich, in der viele Sätze seiner Symphonien zum Druck und zur Aufführung gelangten und noch heute gelangen, läßt oft derartige Anwürfe gerechtfertigt erscheinen: auf den Rat „wohlmeinender“ Freunde vorgenommene Kürzungen entstellen vielfach den organischen, echt sonatenmäßigen Satzbau.

Wagners Kunst hatte sich vor 1880 noch nicht allgemein durchgesetzt und so war die Zahl seiner Geistesschüler bis dahin nicht groß; unter den kleineren Meistern der Epoche überwiegen daher die Vertreter der älteren Art deutscher Romantik. Genannt seien: Franz Lachner (1803—90), Ferdinand Hiller (1811—58), Stephen Heller (1813—88), Robert Volkmann (1815—83), Joachim Raff (1822—82), der Franzose César Franck (1822—90), Felix Dräseke (1835—1913), Max Bruch (1838—1920), Josef Rheinberger (1839—1901), Hermann Götz (1840—1876). Viele davon, wie Volkmann, Raff und Franck, neigen in symphonischen Dichtungen und anderen Programmwerken der französisch-neudeutschen Schule zu, der Félicien David (1810—71) und Karl Goldmark (1830—1915) ganz zugehören. Neben diesen Meistern stehen die komponierenden Dirigenten, die Vertreter der „Kapellmeistermusik“: Karl Gottlieb Reissiger (1789—1859), Peter Joseph von Lindpaintner (1791—1856), Ignaz Lachner (1807—95), Vincenz Lachner (1810—93), Heinrich Esser (1818—72) u. a., die komponierenden Klaviervirtuosen: Henry Herz (1803—88), Sigismund Thalberg (1812—71), Adolf Henselt (1814—89), Alexander Dreyschock (1818—69), Henry Litolf (1818—91), Julius Schulhoff (1825—98), Anton Rubinstein (1829—94), Hans von Bülow (1830—94) u. a.; die Geiger: Nicolo Paganini (1782—1840), Ferdinand David (1810—73), Ole Bull (1810—80), Joseph Joachim (1831—1907) u. a.; die Violoncellisten: Friedrich Dotzauer (1783—1860), Felix Battanchon (1814—93), Alfred Piatti (1822—1901), Friedrich Grützmacher (1832—1903).

Unter dem Einfluß der mitteleuropäischen Romantik setzte auch in Ländern, die vorher ganz auf Musikimport angewiesen waren, selbständige Produktion ein. Während aber die Engländer William Sterndale Bennett (1816—75), Hubert Hastings Parry (1848—1918), Alexander Mackenzie (geb. 1847) und viele andere ganz in mitteleuropäischen Bahnen wandeln, weist die Kunstmusik der Skandinavier und Slaven melodische und harmonische, in der betreffenden Volkskunst wurzelnde Eigentümlichkeiten auf. Von Dänen sei Niels Wilhelm Gade (1817—90) genannt, von Norwegern Edward Grieg (1843—1907), Johann Severin Svendsen (1840—1911) und Christian Sinding (geb. 1856). Die russische Musik repräsentieren Michael Iwanowitsch Glinka (1804—57), Alexander Sergiewitsch Dargomyshky (1813—69), Anton Rubinstein, der Klaviervirtuose, Alexander P. Borodin (1834—87), Modeste Petrowitsch Mussorgski (1835—81), Mily A. Balakirew (1837—1910), Peter J. Tschaikowski (1840—93), Nikolai A. Rimski-Korssakow (1844—1908) u. a.

Die Hauptvertreter der tschechischen Musik sind Friedrich Smetana (1824—84), Anton Dvořák (1841—1904) und Zdenko Fibich (1850—1900).

Literatur (vgl. S. 833)

1. Bücher und Abhandlungen

Abert, H.: R. Schumann. — Adler, G.: R. Wagner. — Dahms, W.: R. Schumann. — Decsey, E.: A. Bruckner. — Gade, D.: N. W. Gade. — Halm, A.: Die Symphonien Bruckners. — Jullien, A.: H. Berlioz. — Kalbeck, M.: J. Brahms. — Kapp, J.: F. Liszt. — Karasowski, M.: F. Chopin. — Kurth, E.: Die romantische Harmonik; A. Bruckner. — Lampadius, W. A.: F. Mendelssohn-Bartholdi. — Leichtentritt, H.: F. Chopin. — Louis, R.: A. Bruckner. — Luithlen, V.: Brahms' Werke in Variationenform. (St. MW. 14.) — May, F.: J. Brahms. — Nejedly, Z.: E. Smetana. — Orel, A.: A. Bruckner. — Thomas-San Galli, W. A.: J. Brahms. — Tschaikowski, M.: P. J. Tschaikowski. — Urbantschitsch, V.: Die Entwicklung der Sonatenform bei Brahms. (St. MW. 14.) — v. Wasielewski, J.: R. Schumann. — Wolff, E.: F. Mendelssohn-Bartholdi.

2. Ausgaben

Gesamtausgaben der Werke von Mendelssohn, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt (im Erscheinen), Wagner, Brahms und Bruckner (im Erscheinen).

Wilhelm Fischer

Tanz und Tanzmusik

Die Geschichte kennt zwei Arten des Tanzes: den Gesellschaftstanz und den Schautanz. Diese Zweiteilung läßt sich bereits bei den niedrigsten Völkern nachweisen, wenigstens stellt Wundt den ekstatischen Tänzen der Primitiven ihre Schautänze gegenüber. Der ekstatische Tanz ist der Ausdruck einer seelischen Erhebung, eines gesteigerten Affektes, der Ausdruck eines Wahnparoxismus, in den der Primitive bei seiner Verständigung mit der Gottheit verfällt. Ursprünglich rein physiologisch, noch nicht ästhetisch zu wertende Bewegungen, meist Hüpf- und Drehbewegungen, erreichen durch Ordnung einen höheren Stand, wenn eine Anzahl von Individuen die gleichen Bewegungen ausführt. Lustempfindungen stellen sich bereits bei der niedrigsten Art ekstatischer Drehbewegungen ein, durch jene Herabminderung des Bewußtseins, die die gleiche Wirkung hat wie die späteren orgiastischen Tänze, deren Wirkung auf der narkotischen Kraft des geordneten Rhythmus beruht, der einen ähnlichen hypnotischen Effekt hat, wie das starre Fixieren eines Gegenstandes. Wenn mehrere Personen die gleiche Bewegung ausführen, sei es bei der Arbeit, sei es beim Spiel, dann stellen sich rhythmische Bewegungen automatisch ein. Rhythmische Bewegung ist leichter als ungeordnete und undisziplinierte, weil durch den Rhythmus der Einzelwille bis zu einem gewissen Grade ausgeschaltet ist; es bedarf nicht zu jeder einzelnen Bewegung eines gesonderten Einzelwillenaktes, sondern an Stelle dessen tritt ein Akt des Gemeinwillens und von diesem Augenblick an werden die ekstatischen Bewegungen bewußte Tanzbewegungen. Erst dies bedeutet die Geburt des Tanzes. Der primitive ekstatische Tanz ist zum großen Teile Kulttanz, religiöser Tanz, der freilich fast immer auch geschlechtlicher Natur ist. Man denkt hierbei an die orgiastischen Tänze der dionysischen Mysterien oder die, ähnlich wie diese, mit mimischen Darstellungen beginnenden und schließlich in wilde Tänze ausartenden

Frühlingsfeste der Mexikaner, an die Tänze der rasenden Derwische oder der mittelalterlichen Flagellanten, deren Erotik sich zu Selbsttötung invertiert hat. Allen diesen Tänzen aber ist wesentlich die teilweise oder oft gänzliche Auflösung des Bewußtseins, die immer lustbetont erscheint.

Die zweite Art des primitiven Tanzes ist das Spiel, der mimische Tanz, der in einer Nachahmung des Lebens in seinen verschiedenen Erscheinungen besteht. Es ist die von Aristoteles als das Um und Auf jeder Kunst bezeichnete Nachahmung der Natur, die uns hier als Spiel und Tanz entgegentritt. Der Primitive ahmt alle Vorgänge der Außenwelt nach, die ihn irgendwie bewegen und geht dabei von der Ansicht aus, daß durch die Nachahmung bzw. die Darstellung eines Naturvorganges dieser Naturvorgang selbst herbeigeführt wird. Wünscht z. B. der Schiffer für seine Reise Wind, so ahmt er das Geräusch des Windes in einem Gesang nach und ist davon überzeugt, daß sich die Windgottheit dadurch bestechen läßt. Dieses Prinzip der „sympathetischen Magie“ spielt bei allen Naturvölkern eine große Rolle. Nicht nur Sonne, Mond und Sterne werden tänzerisch und spielerisch dargestellt, die Tier- und Pflanzenwelt und vor allem der Mensch in seinen Beziehungen zum Mitmenschen symbolisch getanzt. Und so wie der kultisch-ekstatische Tanz die griechische Tragödie hervorgebracht hat, so beruhen auf dem niedrigen Schautanz die Kriegertänze der Salier, die Waffentänze des feudalen und die Zunfttänze des bürgerlichen Mittelalters. Von den alten germanischen Waffentänzen, über die Tacitus berichtet, haben sich Elemente in den Moriskentanz hinübergerettet, der vor allem dort getanzt wird, wo die Tradition von den Kämpfen zwischen Christen und Mauren lebendig blieb, wie in Spanien, in Süditalien oder in Österreich. (Aber darüber hinaus hat das Schwärzen des Antlitzes und der „Mohrentanz“ noch eine tiefere Bedeutung im Seelenleben des Volkes und des Kindes.) Ansonsten bleiben Elemente des Rittertanzes im Ritterballett erhalten, in das gleichmäßig der Schwertertanz und das Turnier selbst einmündeten, da mit dem Aufkommen der Schießwaffen das Turnier, das Ritterspiel — anfänglich selbst nur Nachahmung des Kampfes — seine Bedeutung verlor und sich zur dramatischen Allegorie verfeinerte. Eines der letzten dieser Ritterballette fand noch zu Wien im Jahre 1667 statt, eine merkwürdige Verquickung des Rennsportes, des Kunstreitens, des Waffentanzes in Form des mittelalterlichen Turnieres.

Auch der Zweikampf selbst nimmt mit der Zeit immer mehr die Form des Tanzes an. Tänzerische Verhältnisse bedingen Stellungen der Fechtenden, Arm- und Fußbewegungen sind vom Tanz beeinflusst, ja die Fachausdrücke des Tanzes dringen in die Fechtkunde ein, wie das „engager“ und „degager“, die „battements“, die „Volten“ usw.

Ähnlich wie der Waffentanz retten sich auch andere Nachahmungstänze in die Kulturzeit hinüber. Auch Tiertänze kennt das deutsche Mittelalter, und man erinnert sich, daß auch der moderne Tanz, der ja neuerdings vom Primitiven ausgeht, oft vorgibt, seine Tanzschritte der Tierwelt zu entlehnen (Foxtrott usw.).

Zur Gruppe der Schautänze gehören im Mittelalter auch die Zunfttänze, die ursprünglich Verrichtungen des betreffenden Handwerkes nachahmten. Der Nationalökonom Bücher hat in seinem Buche „Arbeit und Rhythmus“ gezeigt, wie rhythmisch organisierte Hantierungen jede Arbeit erleichtern, wie die Naturvölker ihre gemeinsamen Arbeiten mit Gesängen und Instrumentalmusik begleiten. Viele Bauerntänze, Erntetänze, Schiffertänze, Schmiedetänze usw. sind nichts anderes als derartige Überbleibsel primitiver Arbeitstänze. Jede Zunft

hat ihren besonderen Tanz, aber nicht die Zunft selbst, sondern jeder Zunftgrad tanzt auf eine andere Weise, die Schustermeister anders als die Lehrbuben und Gesellen, und die Obrigkeit hat wohl achtzugeben, daß sich da keine Kompetenzüberschreitungen ergeben. Aber dies hängt schon wieder mit dem Gesellschaftstanz zusammen, der das gesellschaftliche Leben an und für sich zum Gegenstand der Darstellung macht. Genau so wie das feudale Mittelalter eine strenge Sonderung der Gesellschaft zeigt, so drückt sich dies im Tanze der Stände aus.

Die Zunfttänze akzentuieren die gewerbliche Betätigung, der bäuerliche Tanz, der ungeschminkte geschlechtervereinigende Tanz bringt das erotische Erleben zum Ausdruck und verzichtet auf Natur und Familiensymbolik. Erst das 18. Jahrhundert mit seiner Revolutionierung der Gesellschaft greift auf den Volkstanz wieder zurück, vergesellschaftlicht und verallgemeinert ihn zugleich. Das Mittelalter aber kennt nur den Ständetanz. Da haben wir vor allem die Tänze des höfischen Mittelalters. Im Tiroler Schloß Runkelstein kann man heute noch Fresken aus dem 14. Jahrhundert bewundern, die den höfischen Reigen aus jener Zeit darstellen. „Ductia“ nennt Johannes de Grocheo diesen Reigentanz, der aus einer bunten Reihe von Rittern und Damen besteht, die ein Spielmann, meist ein Fiedler, führt. Andere höfische Tänze dieser Zeit sind: Treialtrei (drei zu drei), Vanaldei, Violei, Freiros, Govenanz und Ridevanz. Diese Namen sind in Deutschland nachweisbar und zeigen, daß romanischer Einfluß in der Tanzkunst bereits im Mittelalter maßgebend war. Der feudale Tanz des Mittelalters ist vor allem Stilisierung des Gesellschaftslebens, das sich aus der durch die christliche Kultur bedingten Verfeinerung des Geschlechtslebens und mithin in der Verehrung des weiblichen Geschlechtes zeigt. Seit dieser Zeit spielen die „Reverence“ und „Contentence“, eine ständige Rolle im Tanze, Gesten, die weiterhin in den entsprechenden Pas und sonst in einem adäquaten Rhythmus, wie bei der Courante, zum Ausdruck kommen. Sind die höfischen und zum Teil bürgerlichen Tänze des Mittelalters gemessene Reigen und Schreittänze, so sind die Tänze des niederen Volkes gesprungene Rundtänze (Springale, Espringale, Hupfer, Hupauf, Proportz usw.). Unter den überlieferten Namen sind zu erwähnen: Hoppeldei, Hierlei, Firlefei, Fulafranz, Mürmun, Ahsel, Houbetschoten u. a. Die Tänze werden zum Teil nur als Springtänze, zum Teil als Nachtänze (also nach einem Reigen) getanzt. Ein solcher Tanz besteht aus einem Reigen, einem geschrittenen oder getretenen Tanz und einem Springtanz, bei welchem die im geraden Schreittakte getanzte und gewöhnlich von einem Fiedler gespielte Melodie in dreiteiligen Takt mit raschem Tempo verwandelt wird. Diese Zweiteilung des Tanzes, Reigen und Springtanz, die psychologisch auf die Erregungssteigerung während des Tanzes zurückzuführen ist, indem die anfänglich nur gehenden oder hüpfenden Bewegungen in Drehbewegungen übergehen, ist für die Entstehung der europäischen Tanzmusik und mit ihr der Instrumentalmusik von ausschlaggebender Bedeutung. Denn in diesem Urpaar, dem Tanz und Nachtanz, schlummert das Prinzip der Suite, der Tanzfolge und mithin der mehrsätzigen Instrumentalform. In ganz Europa tanzte man seit alter Zeit bis ins 18. Jahrhundert hinein auf diese Art und Weise. Die höfischen französischen Tänze Basse danse und Tourdion im 15. Jahrhundert, der Branle und Amener im 16. Jahrhundert, die Paduane und Gaillarde in Deutschland zu Anfang des 17. Jahrhunderts und etwas später die Allemande und Courante und viele andere Tanzzusammenstellungen beruhen auf dem zweiteiligen Tanzprinzip und analysiert

man all diese mehrteiligen Suiten, so stellt sich heraus, daß an der Spitze dieser Folgen immer zwei, wenn auch noch so lose zusammenhängende Tänze stehen. Auch bei den Bachschen Klaviersuiten ist dies noch der Fall. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese in ganz Europa durchgeführte Tanzart besonders in Mitteleuropa heimisch war. Während Italien, Frankreich und England im 16. Jahrhundert eine ganze Reihe verschiedenartiger ausgebildeter Tänze haben, scheint „Tanz und Nachtanz“ (Allemande und Tripla) in Deutschland das Um und Auf des tanzenden Bürgertums gewesen zu sein. Daher heißt es auch in Chapmanns „Alphonsus Emperor of Germany“:

„We Germans have no changes in our dances.

An almain and an up-spring, that is all.“

Französische und englische Handschriften des Mittelalters, über die Joh. Wolf berichtet, enthalten außer dem Stantipes, der übrigens von H. J. Moser als freies Instrumentalstück angesprochen wird, noch den Saltarello und den Trotto. Die meisten dieser Tänze zeigen eine volkstümliche, dem heutigen Musikempfinden durchaus nahe, ja gleiche Melodik mit Ansätzen zu einer Suitenbildung, indem gewisse, freilich nicht einander folgende Sätze thematisch korrespondieren. Die von Johannes de Grocheo erwähnten „Puncti“ des „Stantipes“ sind in diesen Stücken leicht erkennbar und stehen in gewissem Gegensatz zu dem sonst im Tanze des späteren Mittelalters und der Neuzeit ausgeprägten Prinzip der „Proporz“ (Tanz-Nachtanz), indem hier im Tempo und Charakter gleichartige Tänze einander folgen. Es scheint, daß in Frankreich diese Art der Tanzfolge längst heimisch war, im Gegensatz zur deutschen Gepflogenheit des Proporztanzen. Auch die „Basse dances“, die gravitätischen Kunsttänze des 15. und 16. Jahrhunderts, gehören ursprünglich zu dieser Kategorie, wenn auch Arbeau (möglich unter dem aus Deutschland kommenden Einfluß) diesen Tanz schon als Proporztanz (mit dem Tourdion als Nachtanz) kennt. Auch die „Branles“ mit ihren verschiedenen Abarten: Simple, Double, Gai, Amener (letzterer meist sechstaktig), Montirandé, Gavotte, gehören der Gruppe der älteren französischen Folgen an. Arbeau sagt über diese Tänze (1588): „Die Musiker haben alle die Gewohnheit, die Tänze bei den Festlichkeiten mit einem Doppel-Branle (Branle double) zu beginnen, den sie den gewöhnlichen Branle (Branle commun) nennen, und welchem ein einfacher Branle (Branle simple) folgt. Darauf kommt der lustige Branle (Branle gai) und zum Schluß der Burgunder Branle (Branle de Bourgogne), von einigen auch Branle de Champagne genannt. Die Reihenfolge dieser vier Arten von Branles ist den drei verschiedenen Altersstufen der Festteilnehmer entsprechend: die Alten tanzen ganz gemessen den Doppel-Branle und einfachen Branle; die jungen Eheleute den lustigen Branle und die jüngsten, leicht und gewandt, die Burgunder-Branles; und jeder entledigt sich seiner Aufgabe so gut er kann, seinem Alter und seiner Geschicklichkeit angemessen.“

In der Geschichte der Tanzmusik scheinen zwei Prinzipien teils miteinander parallel zu gehen, teils einander zu bekämpfen: einerseits das Prinzip der Aneinanderreihung gleichartiger, andererseits das der Zusammenstellung gegensätzlicher Tänze. Diese beiden Arten kann man auch als Gebrauchstypus (Zusammenstellung gleichartiger Tänze) und Vortragstypus (Zusammenstellung verschiedenartiger Tänze) bezeichnen.

Das ästhetische Gesetz der Wahrung der Einheit in der Mannigfaltigkeit macht sich in der Suite in der ursprünglich melodischen und in der tonartlichen Gleichheit (Variations-

prinzip) bei Verschiedenheit der Tänze (Kontrastprinzip) geltend, wogegen beim Gebrauchstypus (gegensätzlich zur Suite) melodische und tonartliche Verschiedenheit bei Gleichheit der Tanzbewegung vorhanden ist. Hiervon wären nur die „Puncti“ des „Stantipes“ auszunehmen. Es ist selbstverständlich, daß diese beiden Entwicklungen sich gegenseitig beeinflussen und durchdringen. Ich habe dies schematisch etwa folgendermaßen dargestellt:



| A. Gebrauchstypus | B. Vortragstypus |
|---|--|
| Stantipes | |
| Basse danses | |
| Branles | Branlefolge |
| Freie, nach Gattungen zusammengestellte Tänze um 1600 | Deutsche Variationssuite |
| Gehäufte Einzeltänze innerhalb der Suite | Frobergertypus |
| Zusammenstellungen von Einzeltänzen im niederen Volke (17. Jh.) | Zyklische Instrumentalformen höherer Ordnung |
| Menuettketten | |
| Deutsche, Walzer usw. | |




Auch im 16. Jahrhundert ist der französische Einfluß in Tanz und Tanzmusik auf ganz Europa sehr groß. Michael Praetorius hat 1612 in seiner „Terpsichore“ französische Tänze gesammelt und sie in Deutschland bekanntgemacht. Er ist einer der Ersten, die auf den französischen Schautanz hinweisen, der insbesondere seit Baltazarinis „Ballet comique de la royne“ 1581 Weltberühmtheit erlangte.

Die wichtigsten Tänze, die in Europa im 16. Jahrhundert getanzt wurden, sind folgende:





Die Allemande ist der auf dem Umweg über Frankreich und England nach Deutschland rückimportierte deutsche Volkstanz, der zu verschiedenen Zeiten verschiedene Bedeutung hatte. Um 1600 zeigt die Allemande schlichte volkstümliche Rhythmik, im geraden Takt, ohne den späteren obligatorischen Auftakt und ist ein Reigen, der nach Praetorius zu jenen Tänzen gehört, „so nicht auff gewisse Pass und Tritt gerichtet“ sind. Zu dieser Zeit ist sie im Gegensatz zur „Paduane“, die bereits altväterisch steif und daher musikalisch höher stilisiert erscheint, einfach gesetzt und steht in Verbindung mit der „Tripla“ (Nachtanz). Die niedere Stilisierung der Allemanden um 1600 macht sich gelegentlich wie bei Schein und Anderen auch durch eine einfache Stimmführung geltend (Paduane, Gaillarde, Courante sind fünfstimmig, Allemande und Tripla vierstimmig), eine Erscheinung, die auch sonst in der Geschichte der Tanzmusik bekannt ist. Noch Joh. Seb. Bach schreibt seine Allemanden und Couranten als jene Tänze, die zu seiner Zeit außer Mode gekommen waren, im gebrochenen Lautenstil, Menuette, Gavotten, Polonaisen als Tagestänze in leichter, flüssiger italienischer Art, oft in reduzierter Stimmzahl. Die Ausführung der Allemande in Frankreich kennen wir durch Arbeau, der sie als Reigen mit drei Pas und einer Crue (Fußhebung) ohne Sprung beschreibt. Sie besteht aus drei Teilen, von denen die beiden ersten einander gleichen, während der dritte der Sprung ist, bei dem Bewegungen à la Courante gemacht werden. In dem bei Arbeau angegebenen Beispiel der Allemande zeigt sich das von Blume als „Suitenbildung

durch Reduktion“ bezeichnete Variationsprinzip. Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts wird die Allemande immer steifer und tritt als Gebrauchstanz völlig in den Hintergrund. Dagegen erlangt sie in den Klaviersuiten Bedeutung und steht seit Froberger, der sie aus der französischen Lautensuite übernimmt, an der Spitze der französischen Klaviersuite, die aus Allemande, Courante, Sarabande, verschiedenen Zwischensätzen und Gigue besteht und die auch zum eisernen Bestand der Bachschen und Händelschen Klaviermusik gehört.


Die vielen Tänze des italienischen Adels des 16. Jahrhunderts, über die u. a. Caroso und Negri berichten, haben die verschiedenartigsten Namen und Ausführungen. Die Theorie des Renaissancetanzes geht in minutiöse Details, Reverenzen, Kontenancen, Puntaten, Reprises werden umständlich behandelt. Von allen Tänzen erlangt allmählich die Paduane (richtig: Pavane) internationale Bedeutung, gleich der späteren Allemande ein Reigentanz in geradem Takt, in dem sich Adels- und Bürgerstolz des 16. Jahrhunderts auslebt. (Pavoneggiare = sich brüsten ist ein tanztheoretischer Ausdruck.) In den Tanzsuiten der deutschen Komponisten um 1600 ist die Paduane geradeso wie bei den Franzosen und Niederländern etwas früherer Zeit (Phalse, Susato) bereits hochstilisiert und selbständiges Instrumentalstück geworden. Der Nachttanz der Paduane ist die Galliarde (in Italien als Nachttanz des der Paduane entsprechenden „Passamezzo“, auch „Saltarello“, genannt), von den Tanztheoretikern meist als „Cinque pas“ bezeichnet. Die Galliardenschritte wurden derart gemacht, daß zuerst das linke, dann das rechte Bein, sodann wieder das linke und nochmals das rechte Bein gehoben wurde; auf fünf springt man hoch und auf sechs kommt man in die posture, die ruhige Stellung, die man auf den linken vorgesetzten Fuß überträgt, um bei eins umgekehrt mit dem rechten beginnen zu können. Da der Sprung auf fünf und das Niederfallen auf sechs als ein Pas gezählt wurde (Kadenz), ergaben sich in der Tanztheorie eigentlich nur fünf Schritte, und es wurde die Galliarde allgemein meist nur als „cinque pas“ bezeichnet. Die tänzerische Exekution zeigt sich, in dem noch bis tief ins 17. Jahrhundert beibehaltenen Rhythmus $\frac{6}{8}$  oder . Nach Arbeau wurde die Galliarde so ausgeführt wie der Tourdion, mit dem Unterschiede, daß die Galliarde gegenüber dem niedrig ausgeführten Tourdion höher und in langsamerem Tempo getanzt wurde.

So wie die Galliarde zur Paduane, so gehört zur Allemande die Courante, ein Tanz in Tripeltakt, der bei Arbeau allerdings noch in geradem Takt erscheint. Der ursprüngliche Rhythmus  oder  bildet sich dann im 17. Jahrhundert unter dem Einfluß der Tanztheorie zu dem Rhythmus . Der Wechsel zwischen Pas de Courante (Gleitschritte, die vorher beugen und mit gehobenen Absätzen vorschleifen) und Pas de Coupé (Beugeschritte, die im Beugen sich erst aufrichten) erklärt den charakteristischen Rhythmus der Courante. Die Armbewegungen spielen bei diesem Tanz eine besondere Rolle. „Hat man die Dame an ihrer linken Hand, so liegt diese auf ihrer Hüfte. Je nachdem eine oder beide Hände frei sind, übernehmen diese die Aufgabe, zu den Füßen passende Bewegungen zu machen.“ Die Courante hält sich bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts. Bei Joh. Seb. Bach ist sie wie die Allemande hochstilisiert, im gebrochenen Lautenstil mit den charakteristischen Nachschlägen am Schluß.

Die Sarabande, ursprünglich maurischen Ursprungs (von „Serabend“), ist ein spanischer Tanz, der um 1600 von Spanien nach Frankreich kam. Arbeau kennt den Tanz jedenfalls noch nicht, wogegen Cervantes in seiner „Vornehmen Küchenmagd“ sagt: „Spielt nur euere

gemeinen Sarabanden, Chaconnen und Folien.“ Ursprünglich im raschen Tempo mit Kastagnettenbegleitung (so noch um 1700 von Taubert geschildert), wird dieser Tanz später feierlich-gravitätisch. Der charakteristische Rhythmus dieses Tanzes ist: $\frac{3}{4}$  oder . Die Gigue ist ein englischer Tanz (Jig), der bereits 1590 erwähnt wird. Ursprünglich im geraden Takt, bildet sich dieser Tanz immer mehr zum 6/8 oder 6/4 mit dem Rhythmus  oder  aus. Nach Froberger setzt sich die Gigue am Kontinent immer mehr durch und bildet den Abschluß der französischen Klaviersuite, u. z. in fugierter Behandlung mit Umkehrung des Themas im zweiten Teil (So auch bei Joh. Seb. Bach.)

Allemande, Courante, Sarabande und Gigue bilden die Grundpfeiler der Klaviersuite von Froberger bis über Joh. Seb. Bach. Zwischen Sarabande und Gigue schiebt sich meist eine Reihe verschiedener anderer Tänze ein. Die wichtigsten übrigen Tänze des 17. und 18. Jahrhunderts sind:

Der Rigaudon, angeblich provençalischer Herkunft, im C-Takt mit $\frac{1}{4}$ Auftakt, meist aus drei achttaktigen Reprisen bestehend, von denen der dritte Teil im Charakter absticht und nach Mattheson in tieferer Tonlage gehalten sein soll. Der Hauptrhythmus des Rigaudons ist: . Der Passepied stammt der Tradition nach aus der Bretagne oder aus England. Praetorius erwähnt, daß man in „solchem Dantze einen Fuß über den andern schlagen und setzen muß.“ Ursprünglich scheint es sich um einen Reigen gehandelt zu haben; im Laufe des 17. Jahrhunderts gewinnt ein ziemlich rascher $\frac{3}{8}$ immer mehr die Oberhand, so daß sich der Passepied einem rascher gespielten Menuett nähert.

Das Menuett stammt der Tradition nach vom „Branle de Poitou“ ab, der mit dem Amener identisch ist, wodurch auch die Herleitung des Wortes sich zwanglos erklären läßt. Durch Lully und vom Hofe Ludwigs XIV. gelangt es zu internationaler Geltung. Der musikalische Zusammenhang zwischen Amener und Menuett zeigt sich auch darin, daß in einer Reihe von Menuetten aus der „Collection Philidor“ genau so wie beim Amener drei- und sechstaktige Perioden erscheinen. So wie die Courante und die Sarabande ist auch das Menuett ein Einzel-Paartanz, dessen Wesen darin besteht, daß der Herr und die Dame voneinander und zueinander tanzen, und zwar nicht auf einer geraden, sondern auf einer geschwungenen Linie, ursprünglich auf einem verkehrten S, dann auf einer 2, schließlich auf einem Z. Dies im Zusammenhang mit der Stilwandlung vom Barock zum Louis XVI. Die Grazie des Menuetts besteht in der Abwechslung der Reverenzen und Kontenancen, Tours des mains usw. Die Literatur über das Menuett ist beträchtlich. Im Laufe des Jahrhunderts, in welchem es herrschte, hat sich der Rhythmus oft geändert. Wir finden im Anfang Galliarden-, Couranten- und Gigue-Rhythmen — bis zur Zeit Mozarts das Menuett sich wieder zu einem gravitätischen Stiltanz versteift. Durch das allmähliche Hervortreten der süddeutschen Rundtänze verliert das Menuett immer mehr seine ursprüngliche Lebendigkeit; es wird der Tanz des Adels, wie dies in Mozarts „Don Giovanni“ zum Ausdruck kommt, wo es im Gegensatz zum „Contre“ und „Deutschen“ steht. Allmählich vollzieht sich jedoch die musikalische Annäherung zwischen dem Menuett und Passepied einerseits und den süddeutschen Rundtänzen andererseits. Die wichtigsten übrigen Tänze sind noch die „Volta“, von „voltare“ = Umkehren. Wahrscheinlich stammt der Name von der Gepflogenheit her, die Tänzerin über den Rücken des Tänzers zu schwingen. „In dem Tanz nimmt der Tänzer mit einem

Sprung der Jungfrau (die auch mit einem hohen Sprunge aus Anleitung der Musik herkommt) wahr und greift sie an einem ungebürenden Ort, da sie etwas von Holz oder anderer Materie hat machen lassen und wirft die Jungfrau selbst, und sich mit ihr, etlich vielmal sehr künstlich und hoch über die Erde herum, also auch, daß der Zuschauer meinen sollte, daß der Tänzer mit der Tänzerin nicht wieder zur Erde kommen könne, sie hätten denn beide ihre Hälse und Beine gebrochen.“ (Johannes von Münster.) Die Volten des 16. Jahrhunderts sind in punktiertem $\frac{6}{8}$ und deuten auf einen gewissen Zusammenhang mit den süddeutschen Volkstänzen hin.

Die Bourrée ist ein altfranzösischer Volkstanz, ein Reigen von fröhlicher Bewegung im $\frac{4}{4}$ -Takt mit 2 Achteln als Auftakt. Die Tanzschritte der Bourrée sind kurz und spitzig und wurden später in den Allemanden und Eccossais als „Pas fleurets“ verwendet. Charakteristisch für die Bourrées sind die weiblichen Schlüsse. Die Bergamasca ist ein oberitalienischer Provinzialtanz aus Bergamo, deren Bewohner als tölpelhaft und verschmitzt verlacht waren. Auch Shakespeare erwähnt diesen Tanz, den man in Italien auf eine sehr populäre Melodie tanzte, die übrigens auch in Deutschland noch im 18. Jahrhundert als Gassenhauer grassiert und den Joh. Seb. Bach im Quodlibet seiner Goldbergvariationen („Kraut und Rüben“) heranzieht. Der Canario ist ein rascher Tanz im $\frac{3}{8}$ -, $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{3}{4}$ -Takt und wie die „Moresca“ einer der exotischen Tänze des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach Feuillet wird er von einem Tanzpaar, in fremdartigen, wilden und bizarren Bewegungen durch den Saal hüpfend, ausgeführt. Da Arbeau und Praetorius dieselbe Melodie für den Canario angeben, scheint er eine ganz bestimmte Weise gehabt zu haben. Die Canarien im 17. Jahrhundert haben meist punktierte $\frac{6}{8}$ -Rhythmen mit zwei Sechzehnteln als Auftakt. Die Moresca bedeutet einerseits ganz allgemein ein Ballett, wie dies etwa das Schlußballett von Monteverdis „Orfeo“ zeigt, andererseits einen exotischen Einzeltanz mit punktierten Achtelrhythmen, dessen Weise meist marschartig ist, der mit geschwärtztem Gesicht und Schellen getanzt wird und zum ältesten Volksgebrauch gehört. Der Traquenard ist ein Tanz, der, ähnlich den Tiertänzen der Gegenwart, mit dem Pferdewesen im Zusammenhang steht, da Traquenard soviel wie Halbpas heißt. Der Traquenard zeigt punktierte Achtelrhythmen und ein genaues rhythmisches Schema. Die Trezza, wahrscheinlich soviel wie „treccia“ (Flechte, Zopf, also ein geflochtener Reigentanz), kommt hauptsächlich in Wiener Handschriften vor, ist meist im Dreivierteltakt und hat den Charakter einer Furlane. Die Folia ist spanischen Ursprungs, dürfte in ihrer spanischen Urzeit ebenso wie die Chaconne und die Passacaglia Ostinatocharakter gehabt haben und wurde ähnlich wie die Bergamasca im 17. und 18. Jahrhundert nach einer bestimmten Weise getanzt. Chaconne und Passacaglia, beide spanischen Ursprungs, sind im 17. und 18. Jahrhundert Ostinatotänze, die zweifellos infolge der Wiederholung bestimmter kurzer, magamenartiger Motive auf arabische Herkunft deuten. Neben dem häufig vorkommenden Doppelquartmotiv findet sich bei beiden auch das absteigende Tetrachordmotiv.

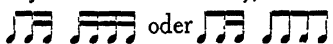

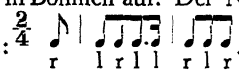
Alle diese Tänze wurden zum Teil als Gesellschafts-, zum Teil als Bühnentänze verwendet. Das Ballett wird seit dem Mittelalter an den Höfen Italiens, Deutschlands und Frankreichs gebraucht; ganz besonders wird es am französischen Hofe ausgebildet, wo in Männern wie Beauchamps, Marcelle und Noverre Klassiker der Tanzkunst erstehen, die insbesondere das Graziöse und Galante zum Ausdruck bringen, während die italienischen Tanzmeister und

Tanztheoretiker Cornazaro (1465), Antonius de Arena (1536), Caroso (1577), Negri (1580) und Beccaria (1604) mehr das Steif-Gravitätische und Zeremonielle ausbilden. Auch der Wiener Hof schließt sich der italienischen Tanzmethode an, insbesondere durch die Tanzmeister Leopolds I., Santo und Domenico Ventura. Indessen ist bezeugt, daß bereits am Hofe Kaiser Matthias' „gut deutsch“ getantz wurde und der Biograph Leopolds I., Rink, berichtet, daß auch dieser Kaiser „teutsche Führungen“ bevorzugte.

Überhaupt treten am Wiener Hofe volkstümliches Wesen und volkstümlicher Tanz immer mehr in den Vordergrund, und bei den kaiserlichen Hoffesten, Wirtschaften, Bauernhochzeiten, Königreichen und Schäfereien wird neben italienischen und französischen Tänzen auch gut deutsch getantz. Zu diesen Tänzen ertönt eine Musik, die unverkennbar alpinen oder wienerischen Einschlag hat. Die Tänze, die Johann Heinrich Schmelzer für diese Hoffeste und Ballette komponierte, sind zum Teil recht volkstümlich und unterscheiden sich melodisch und rhythmisch durch nichts von den Ländlern des späteren Jahrhunderts. Im Gegenteil, sie sind womöglich urwüchsiger und derber. Der Zusammenhang der Allemanden des 18. Jahrhunderts erscheint durch die Neuausgabe in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“, XXVIII/2, zur Evidenz bewiesen. Bevor man diese Tänze kannte, nahm man an, daß das Menuett den Übergang von den barocken Tänzen zu den neuen süddeutschen Tänzen „Deutscher“, „Ländler“ und „Walzer“ bilde. Doch das Menuett ist vollendete Stilisierung des barocken Gesellschaftslebens. Musikalisch ist es besonders in der Mitte des 18. Jahrhunderts gelegentlich vom dreiteiligen Volkstanz, der sich aus dem Rahmen des Urpaares herausgelöst hat, beeinflusst. Aber die große Revolution des Tanzes wird in England vorbereitet, wie die große europäische Geistesrevolution überhaupt in England ihren Ursprung hat. Ich meine damit den Kontertanz. Das Neue und Eigenartige dieses ursprünglich ländlichen Tanzes besteht darin, daß er nicht, wie früher der Barocktanz, Einzeltanz des Fürsten, des Bürgermeisters, kurz eines bevorzugten Paares ist, sondern daß die gesamte Gesellschaft sich an ihm beteiligt. Darin besteht das Neue und Revolutionäre der Kontertänze, daß das gleichzeitige Tanzen vieler Paare im Gegensatz zum barocken Einzeltanz, aber im Anschluß an den alten höfischen Reigen, für die sich neuschichtende Gesellschaft etwas Reizvolles bildet, und geradeso wie schon im 17. Jahrhundert die Sehnsucht nach volkstümlichen Genüssen die „Wirtschaften“ und „Bauernhochzeiten“ aufkommen läßt, so spielt man bei den Kontertänzen Gleichberechtigung und erotische Freiheit. Zwei Arten des Kontertanzes gibt es, die sogenannte englische, bei der sich alle in Reihen aufstellen, aber der eigentliche Tanz findet nur zwischen bestimmten Gruppen statt, die sich schiebend weiterbewegen, um alle Teilnehmer an die Reihe kommen zu lassen. Bei der zweiten, französischen Form, dem Kotillon, schreibt man eine feste Paarzahl mit bestimmten Wegen vor, meist vier Paare. Aus dieser französischen Form des Konters entsteht die Quadrille mit ihren zahllosen Modifikationen.

Wie reiht sich nun der Walzer mit seinen Vorformen, dem Ländler und dem Deutschen, in die Geschichte des Tanzes ein? Der süddeutsche Volkstanz war um die Mitte des 18. Jahrhunderts in die Kontertänze aufgenommen und wie die meisten Tänze vom alten Renaissancetanz bis zum Tango in Paris gesellschaftsfähig gemacht worden. Die Allemande, wie der Tanz jetzt in Frankreich heißt — weder zu verwechseln mit der alten Allemande um 1600, noch gar mit den hochstilisierten Klavierallemanden Bachs —, erlangt nun aus den

gleichen gesellschaftspsychologischen Gründen wie der Konter eine solche Beliebtheit, daß sie sich aus dem Rahmen dieser Kontertänze, in denen sie in ihren verschiedenen Gestalten als Tyroloise, Strassbourgeoise, Alsacienne usw. lebte, herauslöste und verselbständigte. Zum Teil wurden diese Tänze freilich erst noch im geradtaktigen Bourréemeter getanzt. Zum endgültigen und ausschließlichen $3/4$ geht man aber erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts über, womit der alte österreichische Bauerntanz endgültig in der großen Gesellschaft rezipiert erscheint. Es ist bezeichnend, daß die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts bei der Beschreibung der neuen Allemanden nicht eigentlich die Schritte, sondern die Haltung der Arme als das Wesentliche ansehen. Die Armverschränkung deutet darauf hin, daß diese Tänze, als sie noch im Volke und noch nicht in die Kontertänze aufgenommen waren, mit rhythmischem Händeklatschen und nach Art der Schuhplattler begleitet wurden, wovon gewissermaßen als eine tänzerische Stilisierung die Armverschränkung übrigblieb. Musikalisch kommt dies in der Weise zum Ausdruck, daß von nun an die starke Betonung des ersten Taktteiles das Wesentliche wird, was durch Verzicht auf die selbständige Führung der Mittelstimmen noch in weiterem Maße zum Ausdruck kommt. Diesem Umstand aber kommt der im 18. Jahrhundert sich allmählich vollziehende Prozeß des Überganges vom mehr- zum einstimmigen Stil zu Hilfe.

Außer Deutschland, Frankreich, England und Italien haben auch die kleineren Nationen zum internationalen Tanz das Ihre beigetragen. Die slawischen Tänze gelten zum Teil im 17. und 18. Jahrhundert vorerst als „Exoten“, einige von ihnen jedoch, wie die Polonaise, bekommen internationale Bedeutung. Die Polonaise im Dreivierteltakt von mäßiger Bewegung verschmilzt bald mit dem Konter und wird, ähnlich der Paduane, ein Promenadentanz. Die ältesten bekannten Polonaisen sind keine Tanzlieder, sondern instrumentaler Natur, so daß die Ansicht, die Polonaise habe ihren Ursprung in einer Defiliercours des polnischen Adels (bei der Thronbesteigung Heinrichs III. von Anjou zu Krakau 1574), viel für sich hat. Der charakteristische Rhythmus der Polonaise ist:  oder . Von den polnischen Tänzen, die schon Taubert erwähnt und für die er das Bourréeschema angibt, ist zu erwähnen die Mazurka mit punktiertem Dreiviertelrhythmus, mit starker Betonung des ersten Taktteils und abgestoßenem ersten Schritt. Dagegen ist die Polka nicht, wie der Name andeutet, polnischen, sondern böhmischen Ursprungs, im alten Bourréeschema. Sie kam etwa 1830 in Böhmen auf. Der Name ist wohl auf pulka d. h. Halbschritt zurückzuführen. Das Schema:  Melodien böhmischer Tänze findet man

freilich bereits in Handschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, wie etwa einen böhmischen Tanz der Jungfrau Klara Regina Imhoff in einem handschriftlichen Klaviertabulaturbuch oder in Lautentabulaturen derselben Zeit. Auch hanackische Tänze kommen bereits in dieser Zeit vor, und es ist charakteristisch für den Mangel an nationaler Differenzierung, daß der „Stilus polonicus“ und der „Stilus hannaticus“ einander gleichgesetzt werden. Auch ungarische Tänze erscheinen bereits in Tabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts, freilich ebenso wenig wie die böhmischen Tänze in den heute charakteristischen Rhythmen. Der Czardas besteht meist aus einer melancholisch-pathetischen Einleitung (lassu) und dem eigentlichen Czardas, auch „friss“ genannt. Er ist in geradem Takt und wird ähnlich den spanischen Tänzen mit wildem und pathetischem Armspiel getanzt. Während die slawischen Tänze

ausgesprochen Gesellschaftscharakter zeigen, hat der ungarische Tanz zum Teil schon einen orientalischen Einschlag als Schautanz. Dieser macht sich besonders im spanischen Tanze geltend. Der Geschlechter vereinigende Gesellschaftstanz ist dem Spanier im Grunde etwas Fremdes. Das orientalische „Vortanzen“ steht in Spanien weitaus im Vordergrund, wenn auch die modernen Tänze in den großen „Dancings“ zu Barcelona sich Eingang zu schaffen wußten. Aber Barcelona ist nicht altes wirkliches Spanien, sondern amerikanisiertes Neuland. Und wie jede Landschaft in Spanien ihren eigenen Charakter, ihre eigene Sprache, Kunst und Musik hat, so hat sie auch ihre eigenen Tänze. Die Aragonier tanzen die Jota, ein Wechselspiel von Gesang und Tanz, das in Gruppen ausgeführt wird. Die Muneira wird in Galicien zum Dudelsack getanzt, und die Sardana ist der katalonische Volkstanz, den man häufig auf der Straße tanzen sieht und dessen „Rad“ durch stets neu hinzukommende Tanzlustige immer größer wird. Die wichtigsten spanischen Tänze aber sind die andalusischen Sevillanas, der Bolero und der Fandango. (Gluck hat die Originalmelodie eines solchen Fandango in seinem Don-Juan-Ballett aufgenommen, die dann in Mozarts „Figaro“ allgemein bekannt wurde.) Abarten des Fandango sind die Malaguena und Seguedilla. Von der „Corrida“, dem Stierkampf her, kommt der Passo doble, der wie der Tango zum Teil auf dem Umweg über Südamerika den Eingang in die europäische Gesellschaft fand. In Spanien selbst tanzt man in der Gesellschaft gerne eine Abart des Tango, den schottischen Tango. Das Volk aber liebt weniger den erotischen Zweitanz, sondern entweder den primitiven Gruppentanz oder den Schautanz, noch mehr aber eine Kombination beider Arten. Oft sieht man, besonders in Andalusien, Tanzgruppen, die mit Kastagnetten, Händeklatschen und unter Olé-Rufen die tänzerischen Darbietungen der Solotänzer mit Zeichen gewaltiger Erregung verfolgen.

Der moderne Tanz hat zuerst slawische, ungarische, spanische und später in stärkstem Maße exotische Elemente in Musik und Gebärde herangezogen. Der sentimentale Einschlag im Walzer machte einerseits einer schwülen Sinnlichkeit Platz, die vorerst in der Verlangsamung des Tempos zum Boston und der spanischen Tänze zum Tango führte. Hierbei kamen nord- und südamerikanische Einflüsse immer mehr zum Ausdruck, insbesondere in Rhythmik und Periodik, wobei vor allem auch der Jazz seinen starken Einfluß auf die Weltmusik geltend machte.

Literatur

Johannes de Grocheo, Traktat. Ed. J. Wolf. (S. J. M. G. I.) Um 1300. — Antonius de Arena (Provençalis de bragarissima villa de Soleris): Ad compaignones q̄ sunt de persona friantes, bassas dansas et branlos practicanes. 1536. — Corso, R.: Dialogo del ballo. 1557. — Negri, Cesare Milanese: Le grazie d'amore. Mailand (vgl. 1602, 1604) 1580. — Arbeau, Th.: Orchésographie. 1588. — Caroso, Nobiltà di Dame. 1600. — Ménéstrier, C.: Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre. Paris 1682. — Feuillet: Recueil de Contre dances pour bals. 1702. — Taubert: Vollkommener Tanzmeister. Leipzig. — Noverre, J. G.: Lettres sur la danse et sur les ballets. Lion und Stuttgart. — Czerwinski: Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung des Menuett, nach J. Tabourots Orchesographie. Danzig. — Derselbe: Brevier der Tanzkunst. Die Tänze der Kulturvölker von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig 1879. — Böhme, F.: Geschichte des Tanzes in Deutschland. Leipzig 1886. — Bie: Der Tanz, 1906. — Nettel: Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (St. z. M. W. Bd. 8.) — Blume: Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite. — Oberst: Englische Orchestersuiten um 1600. Wolfenbüttel 1929. (Mit umfangreicher Bibliographie der gesamten Tanzliteratur.)

Paul Nettel

WIENER TANZMUSIK UND OPERETTE

Mit dem Ausgang der großen klassischen Epoche tritt Wien für einige Zeit in der ernsten Musik von dem ersten Platz zurück, es beginnt aber auf einem andern Musikgebiete, dem der heitern Kunst, sich zur Vorherrschaft emporzuschwingen und in seiner Tanzmusik und der Operette der Welt Werte zu schenken, die auch diesen Schaffensgebieten einen berechtigten Platz neben den großen Schöpfungen der ernsten Kunst zuweisen. Vielleicht liegt der Grund in gewissem Maße auch gerade darin, daß mit dem Heiteren sich in dieser Musik in den vollgültigen Werken ein gewisser Ernst, ein echter, tiefer Gefühlsausdruck verbindet, der hier nur eine bisher in dieser Hinsicht ungewohnte Form findet, um sich kundzutun.

In Wien war sowohl in den Kreisen der hohen Gesellschaft, wie im Volke ebenso wie an andern Orten der Tanz seit Jahrhunderten heimisch. Während die Musik der Gesellschaftstänze früherer Zeiten wohl bekannt ist, liegt über der volkstümlichen Tanzmusik der alten Bierfiedler ziemliches Dunkel. Erst als in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts die großen Altmeister der Wiener Tanzmusik sich aus dem Vorstadtwirtshaus auf das Podium der großen Ballsäle schwingen, als alle Gesellschaftsschichten begannen, dem Locken der Tanzweisen des Wiener Volkes zu folgen, als der aufblühende Wiener Musikalienhandel und -verlag diese Werke vor dem Vergehen und Vergessen rettete, erst dann läßt sich die Produktion auf diesem Gebiete genauer verfolgen.

Schon die großen Klassiker und ihre Zeitgenossen verschmähten es nicht, auch der heiteren Muse ihren Tribut zu zollen; nicht nur durch gesellschaftliche Etikette sanktionierte Tänze, auch der „Deutsche Tanz“, finden sich in den Verzeichnissen ihrer Werke. Denn wenn er auch manchmal, wie bei Beethoven, mit dem Titel „Allemande“ bedacht wird, das Herauswachsen aus der Volksmusik, das Volkstümliche in Musik und Choreographie läßt sich hier nicht verleugnen. Schon von Haydn besitzen wir aus dem Jahre 1784 „Deutsche Tänze“; der Großmeister dieser Tanzform, soweit wir es aus dem auf uns überkommenen Materiale schließen können, wurde Franz Schubert, in dessen Tanzschöpfungen sich aber auch schon starke zukunftsweisende Elemente geltend machen. In seinen Werken hat der „Deutsche Tanz“ anscheinend seinen Höhepunkt erreicht, er nimmt schon Übergangstypus an. Die Wurzeln des „Deutschen“, wie er kurz genannt wird („Favorit-Deutsche“, „6 Deutsche“), sind nicht ganz klar zu erkennen. Zusammenhänge mit dem alten deutschen Springtanz (Hupfau) im Tripeltakt werden gewiß vorhanden sein, allein damit wird nur eine weit zurückliegende Wurzel angedeutet. Die verbreitetste Ansicht stellt den „Deutschen Tanz“ in engsten Zusammenhang mit dem „Ländler“, dem in süddeutschen Landen weitverbreiteten bäuerlich volkstümlichen Drehtanz. Die etymologische Ableitung aus seiner engeren Heimat („Landl“ ist eine alte Bezeichnung für Oberösterreich) hat viel für sich. Danach ist der „Deutsche“ manchmal dem Ländler völlig gleichgeartet, bald behält er das Choreographische und in musikalischer Hinsicht Tempo und metrisch-architektonische Verhältnisse des Ländlers bei, wird aber inhaltlich neugestaltet. Sei dem wie immer, am Beginne des 19. Jahrhunderts sieht man das Menuett immer mehr als Gebrauchstanz verschwinden und den „Deutschen Tanz“ unbedingt in den Vordergrund treten. Er bewegt sich in gemäßigttem Tripeltakt, besteht in der Regel aus zwei achttaktigen Perioden und beschränkt sich in seiner einfachen Gestalt durchaus auf die Harmonien von Tonika und Do-

minante. Die Rhythmik zeigt keine besonderen Schärfen, der Baß bevorzugt ursprünglich die rhythmische Folge $\dot{\bar{1}} \dot{\bar{2}}$, häufig ist der Auftakt anzutreffen, die Melodik zeigt insbesondere beim Wiener Ländler starke Verwandtschaft mit dem alpenländischen Volkslied und dem Jodler, die auf dem ersten Viertel, wie auch auf dem letzten Viertel oft anzutreffenden Achtel sind nicht selten als Viertel mit ihrem akkordischen Überschlag zu erkennen. Schubert gestaltet vielfach seine deutschen Tänze zu kleinen Charakterstücken um, ohne daß sie aber ihr Wesen als Tanzmusik dabei verlören. In harmonischer Hinsicht werden diesem Volkstanz neue Farben verliehen. Auch die Vereinigung mehrerer deutscher Tänze zu einer Kette mit angefügter Coda begegnet in seinen Tanzkompositionen häufig. Neben den „Deutschen Tänzen“ spielen die Ecossaissen eine große Rolle, nach Böhme eine in Frankreich entstandene schnelle Anglaise. Musikalisch ist sie durch $\frac{2}{4}$ -Takt und zwei achttaktige Perioden gekennzeichnet.

Die Tanzform, an die sich das Emporsteigen Wiens auf dem Gebiete der Tanzmusik knüpft, ist der Walzer. Seine Entstehung aus dem Ländler durch Verschärfung der Rhythmik und Beschleunigung des Tempos ist ziemlich sicher. Auch zum „Langaus“ bestehen wohl bestimmte Beziehungen, allein die auftretenden Übergangs- und Mischformen zeigen als Hauptwurzel den Ländler. Wie alle neuen Gestaltungen im Verlaufe einer Entwicklung, ist auch der Walzer allmählich entstanden; besondere Ereignisse, wie z. B. hier der „Walzer“ in V. Martins „Una cosa rara“, der Oper, die 1787 in Wien den Preis über Mozarts „Figaro“ davontrug, mögen der Entwicklung besondere Impulse verliehen haben, mehr aber wohl nicht. Anfänglich zeigt der Walzer große Ähnlichkeit mit dem deutschen Tanz, noch bei Schubert wird man vielfach über die Qualifikation im Zweifel sein. In formaler Hinsicht ganz analog gebaut — auch das Trio hat der Walzer ursprünglich mit dem deutschen Tanz gemein — zeigt auch das melodische und rhythmische Bild vielfach keine Unterschiede; der kennzeichnende Begleitungsrythmus des Walzers (Baßnote auf dem ersten Viertel, die beiden andern nachschlagend) begegnet schon bei deutschen Tänzen Mozarts und Beethovens, geschweige denn bei Schubert.

Die Weiterbildung dieser Tanzform, die Ausbildung der als Wiener Walzer über die ganze Welt verbreiteten Kompositionsform ist nun an zwei Namen geknüpft, deren Träger fernab standen von der ersten symphonischen Musik, die aus dem Wiener Volke und seiner Musik zu weitragender Höhe emporwuchsen: Lanner und Strauß. Schon um die Jahrhundertwende fällt es den verschiedenen Fremden, die Wien besuchen, immer wieder auf, wie nicht nur im Leben der hohen Gesellschaft die Musik eine große Rolle spielte, sondern auch beim breiten Volke. „Aus allen Fenstern schallt Musik, in allen Hofräumen Musik, aus jedem Gasthause Musik“ schreibt ein Reisender. In vielen Gasthäusern war ein kleinerer oder größerer Ballsaal vorhanden, und wenn man den Berichten aus dieser Alt-Wiener Zeit Glauben schenken darf, war trotz der großen Zahl derartiger Lokale dennoch fast zu wenig Raum vorhanden, um dem Tanzbedürfnis der Wiener Bevölkerung zu genügen. Eine der berühmtesten Musikkapellen des alten Wien war nun die des Michael Pamer (1782—1827). Mit der Stellung als Dirigent einer derartigen Kapelle war damals fast notwendig auch eigene kompositorische Tätigkeit auf dem Gebiete der Tanzmusik verbunden; war es doch eine Ehrensache, stets mit neuen Musikstücken aufzuwarten. Aus der Kapelle Pamers, des heute vergessenen fruchtbaren Tanzkomponisten, ging nun Joseph Lanner (1801—1843), der Sohn eines Wiener Handschuhmachers,

hervor. Zur musikalischen Begabung mußte gerade für das Schaffensgebiet der Tanzkomposition notwendig die lebendige Praxis hinzukommen. Nur wer selbst im Orchester gesessen hatte, dem Herzen, von dem der Pulsschlag des Lebens im Tanzsaal ausging, konnte gleichsam das innere Wesen dieser Musik erfassen, aus ihm heraus schreiben. Ungefähr mit 17 Jahren trat der junge Lanner aus der Kapelle Pamers aus und gründete mit den beiden Brüdern Drahanek das aus 2 Geigen und Gitarre bestehende Terzett, das vorerst in Johann Jünglings Kaffeehaus nächst der Schlagbrücke, bald auch beim „Grünen Jäger“ aufspielte. Die erste Vergrößerung erfuhr diese Kapelle, als ein Violaspieler von Pamer zu Lanner überging, dessen Name durch das ganze Jahrhundert hin in immer hellerem Glanze erstrahlen sollte: Johann Strauß d. Ä. (1804—1849). Entstammte Lanner einer Altwiener Handwerkerfamilie, so war das Vaterhaus Strauß' die Bierschenke „Zum guten Hirten“ in der Leopoldstadt. In der Musik der Bierfiedler, die auch hier aufspielten, mögen wohl die ersten musikalischen Eindrücke zu erblicken sein, die das Kind empfing. Bis zum Jahre 1825 blieben Strauß und Lanner vereint; im Wirtshaus „Zum wälischen Bauer“ begegnet die Kapelle, dann — durch einen Cellisten zum Quintett erweitert — im Café Rebhuhn in der Goldschmiedgasse nächst dem Stephansplatz, im Jahre 1824 wird die Solobesetzung aufgegeben und im ersten Kaffeehaus im Prater dirigiert nunmehr Lanner sein Streichorchester. Die Beliebtheit Lanners wuchs derart, daß er sich gezwungen sah, seine Kapelle zu teilen, um den verschiedenen Aufträgen nachzukommen, und damit wurde Johann Strauß der zweite Dirigent. Sein erstes Auftreten als solcher erfolgte beim „Grünen Baum“. Ein Jahr später trennten sich die beiden Freunde, und die Wiener hatten nun die schwere Wahl, dem lockenden Bogen Lanners oder der herrisch zum Tanze rufenden Geige Strauß' zu folgen. Die Folge zeigte, daß die beiden Meister einander keinen Abbruch taten, und nach wenigen Jahren wich die Verstimmung zwischen ihnen und machte mehr einem freundlichen Wettstreit Platz. Lanner wurde Ende 1828 Musikdirektor der k. k. Redoutensäle. Konzertreisen nach Graz, Preßburg, Brünn zeugen für den Ruf, den Lanners Kapelle genoß; anläßlich der Krönung Kaiser Ferdinands nach Mailand berufen, fand er auch dort begeisterte Aufnahme. In Wien selbst gab es wohl kein bedeutenderes Lokal, das nicht Lanners Konzertieren mit Stolz auf seine Ankündigungen setzte. Eine große Festlichkeit war ohne ihn kaum denkbar, es wäre denn Johann Strauß an seiner Stelle.

Zum ersten Male trat dieser mit seinem „Täuberl-Walzer“ im Jahre 1826 im Gasthause „Zu den zwei Tauben“ auf dem Landstraßer Glacis als Komponist vor die Öffentlichkeit. Über das Lokal „Zur Kettenbrücke“ fand er im Jahre 1830 den Weg in eine der größten und berühmtesten Vergnügungsstätten Wiens: „Zum Sperl“. Weit mehr als Lanner zog Strauß mit seiner Kapelle in die Welt hinaus; Konzertreisen nach Pest, nach Deutschland, Frankreich, England verbreiteten den Ruhm der Wiener Tanzmusik über den ganzen Kontinent. Am Wiener Hofe bekleidete er die Stelle eines k. k. Hofballmusikdirektors.

Ein Überblick über die Kompositionen von Strauß und Lanner läßt die Entwicklung der Wiener Tanzmusik ungefähr von 1820—1850 ziemlich deutlich erkennen. Das spätere Hervortreten Strauß' als Komponisten kommt schon in den Titeln der Kompositionen zum Ausdruck. Erst op. 7 von Lanner trägt den Titel Walzer: „Aufforderung zum Tanz. Walzer mit Trio und Coda.“ Strauß gibt schon seinem op. 1, das nach Lanners op. 25 entstanden ist, diese Bezeichnung. Die ersten Kompositionen Lanners sind als „Deutsche“ (op. 5: Krönungs-Deutsche)

oder als „Ländler“ (op. 1: Wiener Ländler) bezeichnet. Ein stilistischer Unterschied ist zwischen diesen einzelnen Werken kaum festzustellen. Auch die ersten Walzer halten sich noch ganz im gleichen Rahmen. Das Aneinanderreihen einer Anzahl von Tänzen im $\frac{3}{4}$ -Takt, die aus zwei wiederholten 8-, dann auch 16taktigen Perioden bestehen, ist die Regel. Beim Ländler ist vielleicht ein noch stärker ausgeprägtes Hinneigen zum alpenländischen Jodler festzustellen; auch die Rhythmik ist im allgemeinen beim „Deutschen“ schärfer. Im Walzer findet sich bald eine allerdings nicht häufige Erweiterung durch Einschub eines 8taktigen Mittelteils. Das Hinzufügen eines Trios — das vielleicht für den Zusammenhang des „Deutschen“ mit dem Menuett spricht — ist beim Walzer nicht die Regel, findet sich aber auch noch in späteren Werken Lanners, wie seinem „Walzer-Bouquet“ op. 95 (1835). Für den Mangel an einer scharfen Trennung der einzelnen Bezeichnungen mag auch als Beleg dienen, daß Lanners opus 31, die „Zauberhorn-Ländler“, u. a. einen „Ländler für Tanzlustige“, einen „Walzer für Liebende“, einen „Trink-Walzer“, einen „Erinnerungen an Oberösterreich“ betitelten Ländler enthalten. Die Vereinigung mehrerer Tänze (sei es nun „Deutsche“, Ländler oder Walzer) zu einem geschlossenen Werke durch Voranstellung einer Introduction und Anfügung einer Coda, die über den Umfang der einzelnen Tänze hinausgeht, findet sich frühzeitig. Schon bei Beethovens „Ländlerischen Tänzen“, die 1803 erschienen, tritt sie auf. Während aber die Coda ursprünglich thematisch neues Material brachte, greift sie im Laufe der Zeit immer mehr auf die vorangegangenen Walzer zurück und wird schließlich ganz aus Teilen von ihnen zusammengesetzt. Allmählich entwickeln sich die Introductionen zu kleinen charakteristischen Tongemälden, die mitunter auch programmatischen oder zumindest tonmalerischen Charakter annehmen. Während nämlich noch im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts die Tänze in beliebiger Anzahl aneinandergereiht wurden, findet nunmehr eine Beschränkung statt, die schließlich zur regelmäßigen Vereinigung von 5 oder 6 Walzern führt, die durch Einleitung und große Coda zusammengefaßt werden. Die Titel der Walzer bieten eine ganz treffliche Illustration der Wiener Ereignisse während der damaligen Zeit. Vielfach bezeichnen sie nur den besonderen Charakter des Tanzfestes, für das sie geschrieben wurden, z. B. von Lanner die „Juristenball-Tänze“, „Äskulap-Walzer“ (für einen Medizinerball), „Hofball-Tänze“, bald weisen sie auf das Lokal des Ballfestes hin, wie z. B. Johann Strauß' „Täuberl-Walzer op. 1“ (siehe oben), die „Kettenbrücke-Walzer“, „Hietzinger Reunion-Walzer“ (in Hietzing befand sich das berühmte Dommayersche Kasino), „Sperls Fest-Walzer“, die „Volksgarten-Quadrille“, „Odeon-Tänze“; historische Ereignisse ziehen vorüber, wenn Lanner einen seiner Galoppe „Die Erstürmung von Constantine“ betitelt, oder Strauß seinen bei der Krönung Victorias von England zum erstenmal aufgeführten Tänzen die Überschrift: „Huldigung der Königin Victoria v. Großbritannien“ gibt. Musikalische Erfolge auf dem Gebiete des Theaters spiegeln sich wider, wenn in zahlreichen Werken Motive aus beliebten Opern verwendet werden („Bekannte Töne der Unbekannten“, Cotillons nach Bellinis „La Straniera“, „Marsch und Galoppe“ nach Bellinis „Norma“, „Zampa-Walzer“, „Montechi-Galopp“, „Robert-Tänze“ [nach Meyerbeers „Robert der Teufel“]). Der „Furioso-Galopp nach Liszts Motiven“ erinnert an dessen Konzerte in Wien, die gefeierte Tänzerin Marie Taglioni begegnet in Strauß' „Taglioni-Walzer“. Daß mit der fortschreitenden Entwicklung der Walzer sich von der ursprünglichen Beschränkung auf 16 Takte freimachte, erscheint selbstverständlich. Die Einleitungen nähern sich vielfach dem Opernstile und wirken daher auch durch Gegensätzlichkeit

trefflich als Vorbereitung. Unter den berühmtesten Walzern Lanners wären zu erwähnen: die „Pesther-Walzer“ op. 90, die „Hofball-Tänze“ op. 161, „Die Romantiker“ op. 167, „Die Vorstädtler“ op. 195, „Die Schönbrunner“ op. 200. Der Vergleich der Walzer von Lanner und Strauß d. Ä. zeigt innerhalb der Gemeinsamkeiten der gleichen Entstehungszeit die verschiedenartige Individualität der beiden Künstler. Die Weichheit der Empfindung, die Lanners Walzer auszeichnet und immer noch einen Zusammenhang mit den einstigen deutschen Tänzen und dem Ländler erkennen läßt, ist in den Werken von Joh. Strauß d. Ä. nicht so stark ausgeprägt. In seinen Walzern ist er weit mehr zukunftsweisend. In gewissem Sinne könnte man ihn als den Rhythmiker, Lanner als den Melodiker bezeichnen. Der über größere metrische Glieder reichende Schwung des Walzers der späteren Zeit läßt sich auf Strauß d. Ä. zurückführen. Zu seinen bekanntesten Walzern gehören die „Tivoli-Rutsch-Walzer“ op. 39, die „Hofball-Tänze“ op. 51, „Die Berggeister“ op. 113, „Die Adepten“ op. 216, „Aeaciden“ op. 222 u. a. m.

Neben dem Walzer nehmen aber auch andere Tänze in dem Schaffen dieser Künstler einen breiten Raum ein. Schon die Klassikerzeit weist neben dem $\frac{3}{4}$ -Takt-Tanze die „Ecosaise“ im $\frac{2}{4}$ -Takt auf. Bei Lanner und Strauß tritt der Galopp stark in den Vordergrund, ein sehr rascher Rundtanz. Nicht nur als selbständiger Tanz findet er sich, sondern auch vor dem Finale des Walzers (wie die Coda später genannt wurde) eingeschoben. Der Polka kommt erst um 1840 in Wien auf und erfreut sich lange Zeit großer Beliebtheit. Ziemlichen Umfang im Schaffen Lanners und Strauß' nehmen noch die „Cotillons“ ein, für die mit Vorliebe Motive aus Opern usw. verwendet werden, eine Aneinanderreihung von Tänzen, hauptsächlich im $\frac{3}{4}$ -Takt, die sich kompositionstechnisch von den bereits erwähnten Tanzformen kaum unterscheiden. Auch die Quadrille verdankt ihre Verbreitung in Wien wohl in erster Linie dem Wirken Lanners und Strauß'; wenn von Lanner auch schon aus dem Anfange der 30er Jahre die „Quadrille française“ op. 68, vorliegt, bringt doch erst das Ende dieses Dezenniums die große Verbreitung dieses Tanzes. Außerhalb des Gebietes der Tanzkomposition liegen die Potpourris Lanners und Strauß'. Den künstlerischen Höhepunkt ihres Gesamtchaffens bedeuten aber zweifellos ihre Walzer. Neben diesen beiden Künstlern wirkten auf dem gleichen Gebiete eine ganze Reihe von Komponisten, deren Namen heute vergessen sind oder keinen Klang mehr besitzen. So z. B. Joseph Gung'l (1810—1889), der seine Wirksamkeit zwischen Deutschland und Österreich teilte, auch in Amerika konzertierte, insbesondere aber Philipp Fahrbach (1815—1884) sen., dem auch in seinem gleichnamigen Sohn (1840—1894) ein Nachfolger erstand.

Der 15. Oktober 1844 bedeutet in der Geschichte der Wiener Tanzmusik ein wichtiges Ereignis. Wenige Monate nach Joseph Lanners Tod war dessen neunjähriger Sohn zum erstenmal als Dirigent aufgetreten und hatte des Vaters „Schönbrunner“ dirigiert. August Lanner (1834—1855) trat in die Fußstapfen seines Vaters. Nach einigen Jahren eifrigen Lernens trat er dann auch an die Spitze einer ständigen Kapelle. Allein er hatte das Erbe seines Vaters nicht lange zu verwalten. Wenn auch seine Kompositionen durchaus nicht Alltagsware sind, seine Lebenszeit war zu kurz, als daß er sich auch als der geistige Fortsetzer des Vaters hätte auswirken können. Anders bei Strauß. Wider des Vaters Willen hatte der älteste Sohn sich ganz der Musik zugewandt und an dem erwähnten Tage trat er das erstemal vor die Öffentlichkeit; dies war der Tag, an dem dem Walzerfürsten Altwiens das Zepter von dem eigenen Sohne ent-

wunden wurde. Neben Joh. Strauß d. Ä. trat Joh. Strauß d. J. (1825—1899). Gleich die bei diesem Debut gebrachten Kompositionen des 19jährigen Jünglings (darunter „Die Gunstwerber“ op. 4) sicherten diesem durch die stürmisch-begeisterte Aufnahme, die sie fanden, einen ersten Platz unter den Künstlern auf dem Gebiete der Wiener Tanzmusik. Die nächsten Jahre brachten die Versöhnung zwischen Vater und Sohn, die nunmehr nebeneinander wirkten. Ein Miteinander verhinderten wohl die Familienverhältnisse. Wie seinerzeit Joseph Lanner, hatte sich auch Johann Strauß d. Ä. von seiner Frau getrennt, und der Sohn war bei der Mutter aufgewachsen. Trefflich kennzeichnet sich die Scheidung zwischen Alt- und Neu-Wien in zwei Kompositionen aus dem Jahre 1848: dem Radetzkymarsch von Joh. Strauß d. Ä. und dem Revolutionsmarsch von Strauß Sohn. Der Jüngere gehörte auch innerlich einer neuen Generation an. Im Walzer geht Johann Strauß d. J. deutlich von den Meisterwerken des Vaters aus. Äußerlich hat er sein Wirken selbst mit den Worten gekennzeichnet, die er anlässlich seines 50jährigen Künstlerjubiläums sprach: „Meine Verdienste sind schwache Versuche, die Form zu erweitern, die ich von meinem Vater erhalten habe.“ In der Tat, das äußerlich Unterscheidende zwischen seinen und des Vaters Werken zeigt sich vor allem in der formalen Erweiterung. Ihre Grundlage bildet aber die neue Melodik, die ihre Bogen weit über die Acht- oder Sechzehntaktigkeit der früheren Zeit hinausspannt, in den dadurch gegebenen größeren, in metrische Beziehung gebrachten Gebilden auch Raum für harmonische Weitungen, im Grunde genommen Erweiterungen der Kadenz bietet und dadurch den Walzer die letzten Reste des verhältnismäßig primitiven Ländlers und „Deutschen“ abstreifen läßt. Die melodische Kunst und Kraft Johann Strauß' kommt aber auch in den Beziehungen zum Ausdruck, die den einzelnen Gliedern der großen Gesamtlinien zukommen. Wie die Vordersatz- und Nachsatzbeziehungen auch in komplementären Wendungen der Melodie sich widerspiegeln, wie die Weitung des melodischen Bogens in diastematischer Hinsicht zur Steigerung, harmonisches und durch metrische Dehnungen bewirktes Ritardieren zur Erhöhung der Spannung benutzt wird, zeigt die Meisterschaft Strauß' in hellem Lichte. Gewiß trägt er in die Tanzmusik mehr Kunst hinein, er entfernt sich in gewissem Sinne von der volkstümlichen Urform, allein der Zusammenhang mit der Volksmusik Wiens bleibt stets gewahrt. Die Wienerische Note, die sich vom Beginne des 19. Jahrhunderts an in der Wiener Tanzmusik deutlich bemerkbar macht, kommt auch den Werken des Walzerkönigs in stärkstem Maße zu. Seine ungarischen, spanischen, russischen Kompositionen sind ebenso wie seine Polkas und Polkamazuren durchaus wienerische Musik. Allein was den inneren Unterschied zwischen den Werken von Strauß Vater und Strauß Sohn ausmacht, ist die Änderung des Inhalts der Werke. Das Jahr 1848 hatte den Wiener aus der Biedermeierseligkeit erwachen lassen; die neue Zeit der neugewonnenen Freiheit macht sich auch in der Wiener Musik geltend, das lange zurückgehaltene innere Feuer fand nach der Explosion der März- und Oktobertage freie, gereinigte Luft und bildete in seinen Äußerungen ein Gegengewicht gegen die manchmal allzu weiche, sentimentale Stimmung der früheren Zeit. Wie die Symphonie und das Streichquartett von der Serienkomposition zum Einzelwerk fortgeschritten war, so brachte Joh. Strauß d. J. diesen Prozeß auf dem Gebiete der Tanzmusik, insbesondere der Walzerkomposition in geradlinigem Fortschreiten auf dem von Lanner und Strauß d. Ä. beschrittenen Wege zur Vollendung. Gewiß kann nicht jedem einzelnen seiner 477 Werke der gleiche Wert zugesprochen werden, allein jedes ist gewissermaßen — um Haydns Ausspruch bezüglich seiner Symphonien zu gebrauchen — ein

eigener Charakter. Stets sind es neue Gedanken, die trotz verwandter Form in mannigfachster Abwechslung dem verschiedenartigen Inhalt Ausdruck geben, der sich schließlich in dem Begriff „Wien“ zusammenfassen läßt. Strauß ging mit seiner Zeit; auch in seinen Walzern macht sich der Einfluß des großen Stilwandels geltend, den die Hochromantik bedeutete. So manche seiner Introduktionen, die er — wie G. Adler hervorhebt — durch verschleierte Einführung des Hauptthemas in engste Beziehung zum folgenden zu bringen weiß, weisen ziemlich deutlich nach Weimar und Bayreuth. Aber er fühlte genau, wie weit er gehen durfte, um nicht den Boden der Tanzmusik zu verlassen; in seinen Walzern, Quadrillen, Polkas usw. bleibt er stets der Tanzkomponist, dessen Weisen ebenso im Wirtshaus der Vorstadt, wie auch im Ballsaal der Hofburg — seit 1863 war Strauß Hofballmusikdirektor — den Willigen in Begeisterung versetzten, den Widerstrebenden gefangen nahmen und mit sich zogen. Weit über Wien und Österreich hinaus herrschte Johann Strauß auf dem Gebiete der Tanzmusik. Seine Meisterschöpfungen wie „Künstlerleben“, „Wein, Weib und Gesang“, „Frühlingsstimmen“, „G'schichten aus dem Wiener Wald“ und sein vielleicht populärstes Tanzwerk: „An der schönen blauen Donau“ erweckten nicht nur in ihrer Heimat Beifallstürme, in Strauß und seinen Werken eroberte sich die Wiener oder besser die Wienerische Musik die Welt. London, Paris, St. Petersburg, die großen Städte Amerikas beugten sich dem Szepter Strauß'.

Strauß war, wie G. Adler betont, seinem innersten Wesen nach durchaus Instrumentalkomponist. Auch seine Vokalwalzer sind nicht aus dem Texte heraus erfunden; dieser muß sich vielmehr dem absolut musikalischen Geschehen unterordnen. Allein der Ruhm des Tanzkomponisten stachelte den Ehrgeiz des Tonkünstlers an, auch auf dem Theater zu siegen; Strauß wandte sich der Operette zu und strebte zur komischen Oper.

Die Wiener Operette liegt dem rückschauenden Blicke als eine dieser Stadt ganz eigene Kompositionsform vor, die sich wesentlich von den Operetten norddeutscher oder französischer Art scheidet. Eine ganze Reihe von Eigentümlichkeiten erweisen sich auch als Abkömmlinge der im Singspiel und der Posse des Wiener Vormärz auftretenden Musik. Allein der unmittelbare Anlaß zum Aufblühen der eigentlichen Operette in Wien kam von auswärts. Am 16. Oktober 1858 kündigte der Theaterzettel des von Johann Nestroy, dem Wiener Aristophanes, geleiteten Carltheaters die Aufführung der „Hochzeit beim Laternenschein“ mit Musik von Offenbach an. Wie dieser eigentliche Schöpfer der modernen Operette in Wien damals nur dem Hörensagen nach bekannt war, zeigt eine Kritik in Bäuerles Theaterzeitung mit den Worten: „Die Musik ist von Offenbach — wohl der bekannte Pariser Komponist —“. In Paris waren allerdings die „Bouffes“, Offenbachs Theater, schon zu einem Treffpunkt aller Gesellschaftsschichten geworden, die sicher waren, in ihrem Unterhaltungsbedürfnis dort auf ihre Rechnung zu kommen. Anfangs, in seinen Einaktern, angefangen vom ersten großen Erfolg, den „Beiden Blinden“, bot Offenbach inhaltlich irgendeine heitere Episode aus dem Alltag, deren halb lustig, halb sentimentale Darstellung zu einem witzigen Abschluß führt. Diese, größtenteils für kleine Bühnenverhältnisse berechneten Miniaturen — ursprünglich durfte Offenbach nur drei singende Personen auftreten lassen — wurden dann, ohne aber ganz aufgegeben zu werden, von den Parodien und Satiren abgelöst, denen seine Hauptwerke zuzurechnen sind. Die Zeit des Niedergangs, in die Offenbachs Wirken fällt, ermöglichte diese ganze Stilgattung. Und Mythos, Legende, mittelalterliche Romantik treten ebenso im Zerrspiegel der Karikatur vor den Zuschauer, wie Aktualitäten der Gegenwart. In diesen

Werken liegt die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung ihres Schöpfers. Nicht den Stoffen allein verdankten sie aber ihre Anziehungskraft, sondern Offenbach besaß auch die Gabe, sie mit einer ihrem Inhalt und ihrem Zweck völlig entsprechenden Musik zu umkleiden. Die Unterhaltung der Zuhörer stand im Vordergrund, und daher mußte die Musik auch ohne irgendwelche Probleme aufzugeben den Zuhörer fesseln, ihm keine Zeit lassen, irgendwie tieferen Gedanken nachzugehen. Das hauptsächlichste Mittel, mit dem Offenbach auf das Publikum musikalisch wirkte, war daher eine straffe Charakteristik im Einzelnen, leichtbeschwingte Melodik und insbesondere eine unwiderstehlich fortreisende Rhythmik. Er überlud auch seine Stücke nicht mit Musik; in seinen Einaktern finden sich Werke mit nur fünf Musiknummern. Im großen und ganzen herrscht das System der „Einlagen“. Nicht aus der Handlung heraus erwächst die Musik der Operette, sondern aus irgendeiner oft ganz unnötigen Wendung des Textes, aus dem Stichwort, wie R. Specht treffend hervorgehoben hat. Die Musik unterbricht die Handlung. Auch der Schlager findet sich schon bei Offenbach. Ist ja „Fortunios Lied“ nur als Folie für das mehrere Jahre früher als Einlage für ein anderes Stück geschriebene Lied entstanden. Die Entwicklung, die Offenbach am Schlusse seines Lebens, in „Hoffmanns Erzählungen“ nimmt, gehört der Operngeschichte an.

In Wien drang die Operette Offenbachs gleichsam durch ein Hintertürchen ein. Nestroy ließ nämlich die Musik, ohne um irgendwelche Erlaubnis zu fragen, nach dem Klavierauszug von seinem Hauskapellmeister Carl Binder instrumentieren, und auf diese Art wurden die Wiener mit einer ganzen Reihe von kleineren Werken des geistreichen Pariser Komponisten bekannt. Neben diese französische Produktion trat nun bald einheimische, und zwar ist es Franz von Suppé (1819—1895), der als erster mit bedeutenderen Werken dieser Stilgattung auf den Plan trat. Als Kapellmeister des Theaters an der Wien stand er mitten im praktischen Musikbetriebe der Vorstadttheater. Wodurch sich seine Operetten schon in der ganzen Haltung von denen Offenbachs unterscheiden, was auch lange Zeit hindurch für die Wiener Operette kennzeichnend blieb, ist das Zurücktreten des Zynischen, Lasziven, wovon die Werke des Parisers oft nicht freizusprechen sind. Es entsprach dies völlig der Eigenart des Wiener, der auf mehr oder weniger harmlose Unterhaltung eingestellt war. An die Stelle der beißenden Satire trat eine komische, manchmal das Possenhafte streifende Handlung, in der gleichwohl Anspielungen auf aktuelle Zustände nicht fehlten; der Grundton ist aber weit mehr der einer gutmütigen Heiterkeit, die auch im ausgelassenen Übermut Grenzen wahrt. Ein weiterer kennzeichnender Zug der Wiener Operette liegt in der Gefühlseligkeit, die über gewisse lyrische Partien ausgebreitet ist, und auch wieder die Gefahr der Sentimentalität in sich birgt, der nicht alle Komponisten auszuweichen vermochten. Man vergleiche nur die Gestaltung der mythologischen Figuren bei Offenbach und in Suppés „Schöner Galathee“. Musikalisch macht sich das Offenbachsche Vorbild bei Suppé ziemlich deutlich bemerkbar. Allerdings der feine Geist, der trotz aller Kraßheit bei dem französischen Komponisten durchleuchtet, fehlt in diesen Wiener Werken, die aber durch die begreifliche stärkere Anlehnung an die Wiener Singspieltradition der Stilgattung der Operette wieder andere Elemente von bleibendem Werte einfügten. Der erste große Erfolg Suppés, dessen erste Operette „Das Pensionat“ schon 1860 über die Bretter gegangen war, war die 1876 zum erstenmal gespielte „Fatinitza“; er wurde von dem des „Boccaccio“ (1879) fast noch übertroffen. Wenn auch Suppé kein gebürtiger Wiener war, hatte er sich doch in den Geist dieser Stadt so eingelebt, daß er durchaus wiene-

rische Musik schrieb, der lediglich hin und wieder ein fremdländischer, italienischer Akzent anhaftet.

Wenn man bedenkt, daß einen Hauptbestandteil der Operettenmusik Tänze ausmachen, nimmt es fast wunder, daß Johann Strauß in seinem Operettenschaffen nicht den Gipfel seines Künstlertums erreichte. Allein Strauß war, wie hervorgehoben wurde, durchaus Instrumentalkomponist. Wie sehr ihm die Handlung des Stückes gleichgültig war, zeigt eine Briefstelle, in der er schreibt, daß er von einer seiner Operetten nur die Gesangstexte vor sich gehabt habe, den Dialog aber gar nicht gekannt habe. Allein auch den Gesangstexten vermochte er seine Musik nicht unterzuordnen und zahlreiche unrichtige Textbetonungen, auch sinnwidrige Trennungen einheitlicher textlicher Gedanken zeigen die durchaus absolut musikalische Erfindung der Musik. So wirken auch die aus den Operetten von ihm selbst gebildeten Walzer gänzlich losgelöst von Text mindestens ebenso stark wie in der Operette. Man denke nur an die „Rosen aus dem Süden“, die dem „Spitzentuch der Königin“ entnommen sind. Die Anlehnung an Offenbach, die bei Suppé immerhin stark hervortritt, wird bei Strauß von dem unverfälschten Wienertum verdrängt, das auch in seinen Operetten immer wieder zum Durchbruch kommt. Bei Strauß mögen die verschiedensten Typen auf der Bühne erscheinen, seine Musik macht sie immer wieder zu verkappten Wienern. Die Zahl der Bühnenwerke Johann Strauß' ist 17, wozu noch das nachgelassene Ballett „Aschenbrödel“ kommt. Von all diesen Werken haben sich eigentlich nur zwei dauernd auf dem Spielplan erhalten; die „Fledermaus“ und der „Zigeunerbaron“. Insbesondere seiner Oper „Ritter Pazman“ — wie die meisten Operettenkomponisten strebte auch Strauß der eigentlichen Oper zu — war kein Erfolg beschieden. Die Anforderungen moderner musikalischer Dramatik waren Strauß wesensfremd. Die meisten seiner übrigen Bühnenwerke, wie z. B. „Indigo“ (1871), „Carneval in Rom“ (1873), „Nacht in Venedig“ (1883) errangen zwar seinerzeit große Erfolge, allein der Dauererfolg der „Fledermaus“ blieb ihnen versagt. Nicht als ob die Musik zu diesem bekanntesten Bühnenwerke Strauß' um so viel besser wäre, als in den anderen; allein hier tritt vielleicht der Wesenskern der Operette am klarsten zutage. Für Ernst ist in dem ganzen Werk kein Raum gelassen, es kommt zu keiner tragischen Verwicklung, zu keinerlei erstem Mitgefühl mit dem Schicksal der auftretenden Personen wird der Zuhörer verleitet; man möchte sagen, es fliegt eine feine Burleske vor; vom Anfang bis zum Schluß wird der Zuhörer von dem flotten Tempo der Handlung mitgerissen, die Musik braucht zu dem Geschehen auf der Bühne nicht in Gegensatz zu treten. Tritt das Sentimentale in den Vordergrund, so ist es in parodistischem Sinne aufzufassen; das Ganze ist von einer tollen, übermütigen Laune durchzogen, die nie verleugnet wird, die Handlung verliert sozusagen das Konkrete, wird zum Symbol der übermütigen Lebensfreude. Gerade das Gegenteil liegt beim „Zigeunerbaron“ vor. Er nähert sich in gewissem Sinne der komischen Oper. Allein nicht darin mag der Erfolg dieses Werkes gelegen sein, sondern darin, daß es Strauß gerade hier glückte, aus der Stimmung des ganzen Milieus heraus die Musik zu schreiben. Bekanntlich wurde die Musik vor dem Text geschrieben. Strauß lag lediglich das Szenarium vor und Ignaz Schnitzer, der das Libretto nach einer Idee M. Jokais verfaßte, war selbst musikalisch genug, um sich der Eigenart Strauß' anzupassen. Ein Umstand ist aber nicht zu übersehen, daß es gerade das ungarische Milieu ist, das hier herrscht, daß aber ungarische Musik mit ihrer scharfen prägnanten Rhythmik auf der einen Seite, der weichen, schwermütigen

Melodik auf der andern, der künstlerischen Individualität Strauß' sehr entgegenkam. In diesen beiden Werken hat Johann Strauß die Meisterwerke der älteren Wiener Operette geschaffen.

Neben Suppè und Strauß ist als dritter Großmeister dieser Stilgattung Karl Millöcker (1842—1899) zu nennen. Wie Suppè ergreift auch er die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters. Wenn er auch nicht die Höhe der beiden erwähnten Künstler erreicht, vielfach das Volkstümliche nicht im richtigen Maße zu veredeln weiß, besonders im Lyrisch-Sentimentalen steckenbleibt, müssen von seinen zahlreichen Operetten „Bettelstudent“ (1882), und „Der arme Jonathan“ (1890) zu den höchststehenden Werken dieser Gattung gezählt werden. Auch er strebte in seinen „Sieben Schwaben“ der komischen Oper zu.

Suppè, Strauß und Millöcker bedeuten Aufstieg und Höhepunkt der Wiener Operette. In ihren Werken war ein Typus geschaffen, der, angeregt und vielfach beeinflusst durch die französische Kunst Offenbachs, über diese schließlich den Sieg davontrug. Auf dem volkstümlichen Boden Wiens fußend, übernimmt er von dem ausländischen, vielfach wesensfremden Gut das für die Wiener Verhältnisse Passende, verändert sein Wesen und wird richtunggebend für lange Zeit und weite Kreise. Allerdings wie auf dem Gebiete der Tanzmusik macht sich auch auf dem der Operette bald eine Entwicklung geltend, die von dem kurz gekennzeichneten Wege weit abführt.

Neben Johann Strauß, an künstlerischer Bedeutung kaum hinter ihm zurückstehend, wirkte sein Bruder Josef Strauß (1827—1870), der sich erst in späten Jahren über Drängen des Bruders und der Mutter vom Ingenieurberufe der Musik zuwandte. Er vertrat seinen Bruder in der Leitung der Kapelle. In seinen Kompositionen macht sich ein romantischer Zug geltend, der ihnen einen eigenen Reiz verleiht; neben Walzern, unter denen sich Meisterwerke wie: „Dorfschwalben aus Österreich“, „Delirienwalzer“, „Sphärenklänge“, „Transaktionen“, „Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust“ finden, pflegte er besonders die Mazur. Der dritte Bruder, Eduard Strauß (1835—1916), in dessen Sohn Johann (geb. 1886) die Dynastie Strauß noch eine musikalische Weiterführung erfuhr, reicht als Komponist nicht an seine beiden Brüder heran, wohl aber in seiner Eigenschaft als Leiter der berühmten „Kapelle Strauß“, die erst 1901 aufgelöst wurde.

Fast unübersehbar ist die Reihe der späten Zeitgenossen und Nachfolger Johann Strauß' auf dem Gebiete der Tanzmusik. Eine ganze Reihe von hierhergehörigen Komponisten findet sich unter den einstigen Militärkapellmeistern Österreich-Ungarns. Es seien hier nur J. F. Wagner, Karl Komzák, C. M. Ziehrer, der letzte Hofballmusikdirektor erwähnt. Insbesondere auf dem Gebiete des Walzers bewegen sie sich durchaus in den vorgezeichneten Bahnen. Auf dem Gebiete der Operette traten, abgesehen von dem erwähnten Ziehrer, Richard Genée (1823—1895, „Der Seekadett“, 1876), Karl Zeller (1842—1898, „Vogelhändler“, „Obersteiger“) und die der Gegenwart angehörenden Komponisten wie Edmund Eysler, Leo Fall, Oskar Straus, Franz Lehár u. a. m. hervor. Der „klassischen“ Zeit der Wiener Operette gegenüber zeigt die ihr folgende mannigfache Abweichungen; bald erfolgt eine gänzliche Annäherung an das Volkstümliche, bald wieder wird davon ganz abgerückt und zu den Ausdrucksmitteln der Opernmusik gegriffen. Die Stoffe nehmen vielfach tragische Momente auf, die aber nicht parodistisch aufzufassen sind, sondern ernst genommen werden wollen, dabei aber, entweder mit quasidramatischer Musik verbunden, in einem kaum zu überbrückenden Gegensatz zu den andern Tanznummern stehen, oder mit

der ihnen selbst unterlegten Tanzmusik vereint, unwahr werden. Endlich bedeutet das Hervortreten ausländischer Tänze in der Operette ein Verschwinden des Bodenständigen, ein Verlieren der kennzeichnenden Note; denn was nicht zum geringsten Teil musikalisch den Eigenwert der Wiener Operette ausgemacht hatte, war: die Vorherrschaft des Wiener Walzers.

Literatur

Adler, G.: Johann Strauß (Bettelheims Biogr. JB. 1900). — Ambros, A. W.: Kulturhistorische Bilder (1860). — Bekker, P.: Jacques Offenbach. (1916, „Die Musik“ 31/32.) — Bie, O.: Der Tanz (1906). — Böhm, J. M.: Geschichte des Tanzes in Deutschland, 2 Bde. (1886). — Decsey, E.: Johann Strauß (1922). — Keller, O.: Franz v. Suppé (1905). — Derselbe: Die Operette in ihrer geschichtl. Entwicklung (1926). — Lach, R.: Zur Geschichte des Gesellschaftstanzes im 18. Jahrhundert (1920). — Derselbe: Der Gesellschaftstanz in der Kulturgeschichte. (Programmbuch des „Museion“, 1920.) — Lange, F.: Joseph Lanner und Johann Strauß (1919). — Nettel, P.: Die Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Stud. z. Mus.-Wiss. VIII.) — Rieger, E.: Offenbach und seine Wiener Schule. („Theater und Kultur“, Bd. 4, 1920.) — Derselbe: Die gute alte Zeit der Wiener Operette. („Die Wiedergabe“ I, 9, 1922.) — Specht, R.: Johann Strauß. („Die Musik“ Bd. 30.) — Aufsätze von M. Graf, E. Hanslick, M. Kalbeck, J. Korngold, F. Lange, H. Scherber, H. Wittmann. — DTÖ. XXXIII (Lanner), XXXV (J. Strauß Vater), XXXII (J. Strauß, Sohn).

Alfred Orel

MODERNE

DIE MODERNE

Allgemeines

In diesem Abschnitt soll die Musik der (beiläufig) letzten fünfzig Jahre besprochen werden. Es ist klar, daß die objektive Betrachtung sich mit subjektiver Stellungnahme, ausgehend von Sym- und Antipathie, vermischt. Wir verlassen den streng historischen Boden, und zwar immer mehr, je näher wir unseren Tagen kommen. Im Sinne der Grundtendenz eines wissenschaftlichen Handbuches ist möglichste Ausgleichung der gegensätzlichen Auffassungen erstrebt, durch Kompromisse zwischen Geschichtsschreibung und Tagesschriftstellerei. Wir hören nunmehr die „Stimmen der Völker“, vernehmen die Betrachtungen berufener Vertreter der Nationen. Ihre Äußerungen wurde in möglichste Harmonie miteinander zu bringen versucht und die ihnen gewährte Beweglichkeit wurde auch dann nicht unterbunden, wenn das nationale Bewußtsein in Versuchung kam, über die Stränge zu schlagen. Die Betrachter stehen manchmal wie vor einem mit Blüten überdeckten Baum und wissen nicht und können nicht ahnen, welche von ihnen zu Früchten gedeihen können. Sie sind sich dessen bewußt, daß das Zeiturteil vergänglich ist — um so bewunderungswürdiger die Zurückhaltung der jüngeren Verfasser der folgenden Berichte. Ihre Liebe zu den „Jungen“ ist begreiflich. Die verschiedene Auffassung von Einzelheiten gewährt einen besonderen Reiz. Schon die Art der Behandlung des Stoffes wirkt einen Reflex auf die nationale Mentalität des Schreibers. Daraus ist auch der etwas ungleiche Umfang der Artikel, trotz proportionaler Zuteilung des Ausmaßes, zu erklären.

Die nachfolgenden Untersuchungen erstrecken sich auf die Zeit von 1880—1929. Mit dem ersten Jahre ist die Grenzmarke gleichsam symbolisch angenommen. Wie allenthalben in allen Stilperioden, so tauchen auch während der Vorherrschaft einer Richtung neue Bestrebungen auf. Die Romantik kommt in den achtziger Jahren zum Abschluß: Richard Wagner starb 1882, Franz Liszt 1883, César Franck 1890, Anton Bruckner 1896, Johannes Brahms 1897. Mit dem „Parsifal“ (1882) geht die romantische Oper zu Grabe, einzelne Auferstehungsversuche sind beachtenswert. Im Gefolge der Romantik stehen Künstler, die bis in unser Jahrhundert von diesem Geiste beseelt sind: Hugo Wolf, Gustav Mahler und in unsern Tagen Hans Pfitzner, um nur die Hervorragendsten zu nennen. So schien es wünschenswert, ja geboten, die neuen Bewegungen in Zusammenhang mit dem Vorangegangenen zu bringen. Es finden sich gelegentlich im folgenden Namen und Schulen herangezogen, denen wir schon begegnet sind. In manchen Aufsätzen werden die Verbindungsfäden weiter zurückgezogen, denn in der Tat greift die Moderne in die Vergangenheit (einzelne Verfasser bringen kurze historische Einleitungen). Der markanteste Fall des Vorstoßes der Modernen, der Verbindung mit der jüngsten Bewegung ist die Oper „Boris Godunow“ (1874), sind die Lieder von Modest P. Mussorgski, die auch in den siebziger Jahren geschrieben wurden. Die „jungrussische“ Schule steht wohl unter dem Einfluß von Berlioz, Liszt und Wagner und ist ein Seitenstück zu den Dichtungen von Tolstoi und Dostojewski. Zur gleichen Zeit schreibt Grieg die Musik (1870) zu Ibsens „Peer Gynt“ und die Nordländer machen ihre Eigenart immer mehr geltend. In den achtziger Jahren regt sich Hugo Wolf als Lyriker und die Instrumentalwerke dieser Zeit von Richard Strauß stehen noch auf dem Boden der Romantik, besonders seine symphonischen Dichtungen. Mahler schreibt, der Programmatik abhold, seine erste Symphonie. Der Franzose (Belgier)

César Franck wird der Ausgangs- und Wendepunkt einer neu entstehenden Richtung in Frankreich, die in der Folgezeit in Claude Debussy (unter Anlehnung an die Russen) einen ersten Höhepunkt erreicht. Es lassen sich die Etappen nicht nach Lustren abgrenzen und auch da gilt das Wort: „Alles fließt.“

Es machen sich Strömungen geltend, die mit Schlagworten etikettiert wurden. Auf der einen Seite Impressionismus und Symbolismus, auf der andern Seite Naturalismus und Realismus. Zweifellos bereitete sich eine Abtrennung vor, die zur „Sezession“ am Anfang unsres Jahrhunderts führte. Diese Bewegungen machen sich besonders in der bildenden Kunst und in der Dichtkunst (Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck, Oskar Wilde, Stephan George, Richard Dehmel, Hofmannsthal, Gabriele d'Annunzio — in bunter Mischung mit einschneidenden Differenzen) geltend. Der festgefügte Organismus der Tonkunst leistet länger Widerstand. Der Grund liegt auch darin, weil Musik ohne Impression, ohne Symbolik überhaupt nicht denkbar ist und schon gar der jüngsten Bewegung des „Expressionismus“ das wichtigste Evolutionsmoment ihrer ganzen Entwicklung, den „Ausdruck“ und seine Vervollkommnung gegenüberstellen kann. Im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte wird freilich auch die Tonkunst zu Experimenten getrieben, die ihrer innersten Natur wesensfremd sind. Von all diesen -ismen ist nur der Verismus der Italiener real faßbar (anfangs der neunziger Jahre) allein vorzüglich wegen der Heranziehung solcher Stoffe in der Oper. Er breitete sich auch in andern Ländern aus. Die innerlichste Vervollkommnung erreicht die italienische Oper in Verdis „Falstaff“ (1893), zugleich ein Ausgangspunkt für die musikalische Verbindung antithetischer Szenen. Der Einfluß Wagners naht einer Wendung, die sich bei den verschiedenen Nationen in verschiedener Weise geltend macht. Aber noch 1901 stehen Arnold Schönbergs „Gurrelieder“ teilweise auf Wagnerschem Terrain. Nachdem Richard Strauß in seinen Orchesterwerken der neunziger Jahre noch im Fahrwasser der „symphonischen Dichtungen“, freilich mit Einschlägen von Mitteln, die von uns noch bezeichnet werden sollen, geblieben ist, wendet er sich in der Folge davon ab, greift immer mehr zur Oper. Ein Spätling („Alpensymphonie“, 1915) zeigt, wie richtig seine Wendung war. Hierauf geht er zur Ballettkomposition über, die von den Russen in ein neues Fahrwasser gebracht worden war. Mahler verfolgt unbeirrt seinen Weg weiter und ordnet in einzelnen Symphonien den Instrumenten Vokalstimmen ein (nach dem Vorbild von Vorgängern). Max Reger verbindet in Choralbearbeitungen und Variationen neueste technische Mittel mit Behelfen, wie sie in den Ergebnissen historischer Forschungen richtig erkannt wurden. Die letzteren hatten seit den achtziger Jahren einen ungeahnten Aufschwung genommen und eine ganze Reihe der jüngsten Komponisten, besonders auch der sich in unserer Zeit neu etablierenden Wiener Schule genoß mit Erfolg die Segnungen des Studiums älterer Musikwerke.

Wir werden nunmehr alle Nationen Revue passieren lassen, die sich in den letzten 40 Jahren am musikalischen Leben beteiligt haben, sowohl die alten Musikländer, sowie die zu neuem Leben erwachten Völker. Bunt sind die Erscheinungen und Kräfte, bald auseinanderstrebend (zentrifugal), bald einem neuen gemeinsamen Ziel zustrebend (zentripetal). Nationalismus hält sich die Wagschale mit Internationalismus, der Tendenz, eine neue universale Tonsprache zu erlangen. Immer weiter werden die Bogen gespannt — auch überspannt. Wir gewahren einen Wirrwarr und Konflikt der Stile — die Tonkunst ist in einer Stromschnelle begriffen. Die Bewegung ist seit beiläufig 1880 progressiv im Zunehmen, dürfte bald zu einer Krise, zu

einer Läuterung gelangen, wie bei einem angestiegenen Fieber, so ähnlich wie am Anfang des 17. Jahrhunderts. Wir sind in einer Zeit des Überganges, der Zuspitzung der Verhältnisse und eine Klärung scheint unausweichlich. Neben den progressiven Stadien besteht eine nach der klassizistisch-romantischen Seite gerichtete Tradition und wachsende Liebe zu „schlichten Weisen“. Altes steht neben Neuem und Neuestem, Bewußtes neben Unzulänglichem, so dem „Futurismus“, dem die Zukunft sicher nicht gehören wird. Welcher Unterschied zwischen der „Zukunftsmusik“ Wagners (eine Bezeichnung, die als Verspottung des „Kunstwerks der Zukunft“ in die Parteien geworfen worden war) und dem gegenwärtigen Lärmmachen des genannten -ismus, der eigentlich nicht ernst zu nehmen ist.

Wie allenthalben machte sich in dem genannten Zeitraum die Tendenz geltend, exotische und primitive Musik heranzuziehen, wie schon Weber einen schüchternen Versuch in seiner chinesischen (Turandot) Ouvertüre machte — ein Seitenstück etwa zum Japonismus in der Malerei. In solchem Anschluß an Exotik werden neue Skalen verarbeitet, wie schon Verdi seinen „Pezzi sacri“ eigene Skalen zugrunde legte. Die Ganztonskala (C, D, E, Fis, Gis, Ais=B, His=C) wird von einzelnen Tonsetzern und Schulen für ganze Kompositionen oder Abschnitte herangezogen. Man greift zurück zur Pentatonik (Fünftonskala innerhalb der Oktav). Mit Viertel- und Dritteltönen wird experimentiert, wie sie in einstimmigen orientalischen Weisen und in einzelnen Stadien des einstimmigen Kirchengesanges und der Antike Verwendung fanden und in den erstgenannten sich noch heute finden. So werden die „Fesseln“ der überkommenen Tonalität gesprengt. Während im 19. Jahrhundert Anfang und Schluß der Einzelstücke und der zyklischen Kompositionen regulär in der gleichen Tonart sich hielten und die Lyriker nur ausnahmsweise in anderem Tone schlossen, während die harmonische Bewegung innerhalb geschlossener Sätze normal auf eine Grundtonart bezogen werden konnte, wird jetzt die Ausnahme zur Regel: Die harmonischen Relationen werden stetig komplizierter, bis zur völligen Lockerung innerer Beziehungen verrückt. Indessen scheinen sie nur bei den extravagantesten oder den stümperhaften Tonschreibern gänzlich aufgehoben und zerstört. Harmonien verschiedener Tonarten werden übereinandergestellt, Zusammenklänge als Klumpen geballt — vorerst instrumental, koloristisch, sodann ins Vokale übergreifend. Bitonalität (Zweitonartenverbindung) schreitet bis zur Polytonalität vor. Die Stimmführung entledigt sich ihrer Regelung, die seit Jahrhunderten die freie Entfaltung der Mehrstimmigkeit nicht hinderte, sondern förderte. So sind die Quinten-, Quarten-, Sekunden-, Septimengänge ein koloristischer Reiz der Moderne geworden und entstellen die Satzführung, sodaß man Stümper von geschulten Tonsetzern, die sich solcher Irregularitäten bedienen, manchmal nicht unterscheiden kann. Auch darin liegt eine Rückkehr zur Primitivität der ersten Stadien der Mehrstimmigkeit, eine Wiederaufnahme erbgesessener Eigentümlichkeiten älterer Kunstschulen, bis zu den Kruditäten der Dissonanzengänge in den Totenlitaneien alter Zeit und den Ausübungen ältester Zeit, denen man noch heute in rudimentären Resten der Übung musikalisch ungeschulter oder zurückgebliebener Volksschichten begegnet — was alles unter den Begriff der Heterophonie einbezogen werden kann. Quintengänge wurden auch Ende des 16. Jahrhunderts in der Villanella zur Kennzeichnung des Rustikalen verwendet und auch Mozart erzählt von Quintengesängen ungeschulter Italiener. Melodien oder Gänge, Themen oder Motive werden übereinandergestellt, ohne Rücksicht auf den Zusammenklang, auf die Reibung. Die Polyphonie artet in Polyodie aus, in der sich eine Stimme

nicht um die andere kümmert, vielmehr will sich eine auf Kosten der andern „ausleben“ — auch dies Vorkommnisse ältester Motettenübung. Anstatt der realen Polyphonie eine Scheinkontrapunktik, eine Übereinanderstellung von melodischen oder melismatischen Phrasen oder Brocken. Eine neue Auffassung der „Dissonanz“ macht sich geltend, die zur Aufhebung derselben führt. Von Vorbereitung und Auflösung wird Abstand genommen. Was früher Würze war, wird jetzt tägliches Brot. Ob es zur Sättigung dient? Ob in der Praxis die Bedingungen des Gehörs, wie sie seit sechs Jahrhunderten als Ergebnis der Läuterung sich eingestellt haben, beiseitegeschoben, aufgehoben werden können? Ob durch diese Erweiterung der Mittel eine dauernde Bereicherung erzielt wird?

In der rhythmischen Behandlung zeigt sich eine Änderung, vorerst in der häufigeren Verwendung von fünf-, in der Neuverwendung von sieben-, neun-, elf- und andersteiligen Takten, ebenfalls unter dem Einfluß exotischer und antiker Vorbilder. Überhaupt erfolgt eine Lockerung der taktschlagmäßigen Behandlung, die wie in früheren Perioden der Mehrstimmigkeit und bei einstimmigen exotischen Weisen sowie im ältesten Kirchengesang zu völliger Aufhebung taktlicher Rhythmik führen könnte. Wie in dieser Kleinschrittigkeit, so zeigt sich auch in der Großrhythmik ein Weichen streng proportionaler Abmessungen, im Übergehen zu „freien Formen“, ein Abgleiten in kleine Gebilde. Durch die ungefähr dreißigjährige Gewöhnung an programmatistische Instrumentalmusik, an tondichterische Phantasiegebilde, stellte sich eine Lockerung des besonders durch die klassische Tonkunst gepflegten Formensinnes ein, die bei einzelnen die Neigung zu völliger Auflösung fester Formen zeitigte. Es ist bisher nicht gelungen, an Stelle des Sonatensatzes ein neues Gebilde zu schaffen, das fähig wäre, die musikalische Gedankenführung logisch zu gliedern. Wohl haben sich Änderungen des Sonatensatzes eingebürgert: Die Durchführung (als Mittelteil des klassischen Sonatensatzes verwendet) greift in die andern Teile (Exposition und Wiederholung) über, sodaß sie einander gleichen und die Gedankenfügung und Gestaltung verwischt, das Ganze gleichsam amorph, gestaltlos wird. Die thematisch-tonale Gegenüberstellung im ersten Teil wird vermengt, modulatorisch, harmonisch-enigmatisch, Rätselspiel, ohne Rücksicht auf Eingrenzung und Einordnung ins Moluskenhafte überführt. Und doch besteht das Bedürfnis nach festerer Gestaltung, das Interesse an Programmatik läßt gewaltig nach, die klassische Form ist nicht überwunden. Es werden Versuche mit kleinen Gebilden gemacht. Wird eine neue Form entstehen?

In der zyklischen Reihung der Sätze tritt vielfach eine Gleichgewichtsstörung ein: während in dem klassischen und romantischen Instrumentalzyklus jeder der Sätze seine proportionale Behandlung erfuhr, entsprechend seinem Grundcharakter und seiner Bedeutung innerhalb der Gesamtstellung, wird jetzt nicht selten das Gleichgewicht verschoben — so werden z. B. zwei, drei Sätze als Gegengewicht gegen einen Satz behandelt und angesehen. Der Schwerpunkt wird nicht selten ins Finale verlegt, wie es als Ausnahme in Beethovens Neunter der Fall war. Der klassische Zyklus, der so straff und stramm emporgewachsen war, neigt sich in der jüngsten Behandlung einem seiner Ausgänge zu, der Suite, dem Divertimento. Auch darin sind wir noch nicht zu einem allgemein gültigen Typus vorgedrungen. Die motivische Verbindung der Sätze hat weitere Ausgestaltung erfahren, die verstandesmäßige Verarbeitung des Materiales scheint die freie Erfindung in den Hintergrund zu drängen, das Artistische wird in Einzelfällen als Selbstzweck angesehen. Die Melodik wird ein Tummelplatz bizarrer

Einfälle und entfernt sich durch überhäuften Gebrauch alterierter, übermäßiger und verminderter, weiter Intervalle von ihren natürlichen Bedingungen, von der Muttererde.

Die Oper, die bereits im Wagnerschen Kunstwerk mehrfach nur äußere Analogien mit geschlossenen vokalen und instrumentalen Formen in Ausweitung und Umbildung aufwies, also statt Formen freiere Formungen verwendete, die (als Ersatz für diesen Entgang) schon bei der Anlage des Textes vom Dichterkomponisten intentioniert, erwogen und in unvergleichlicher Verbindung von Wort, Weise und Handlung zutage gefördert wurden — die Oper hat seither bei einer Gruppe von Komponisten durch blanke Aneignung und fast unbeschränkte Übernahme von Wort-, d. i. Rezitierdramen sich zum Teil der Möglichkeit beraubt, musikdramatische Gliederungen organisch vorzunehmen und auszubauen. Einige Komponisten suchen dies durch symphonische Untermalung wettzumachen, die nicht selten zur Übermalung ausartet. Andere suchen durch Einengung des orchestralen Apparates diesen Übelstand zu beheben — und darin tritt eine Verbesserung der Opernkomposition hervor. Dabei ist die Vokalität, die gesangliche Behandlung vielfach außer acht gelassen — widerhaarige Intervalle werden begünstigt und als willkommenes Ausdrucksmittel betrachtet. Überhaupt wird der Begriff des Schönen vielfach nicht mehr anerkannt. Er ist in der Tat ein relativer Begriff, eine unbestimmte Empfindung, eine Vorstellung, die im Laufe der Begebenheiten wechselt. Und doch besteht bei einem Teil der Produzierenden und in einem noch größeren der Apperzipierenden die Sehnsucht, das Bedürfnis danach, daher die stetige ungebeugte Pflege der klassischen Musik, die Begünstigung von Archaismen (Einbeziehung von Wendungen und Partien aus vorangegangenen Stilperioden). Die Moderne begünstigt mehr das Schillernde, Irisierende, ist besonders erfolgreich im Grotesken und duldet das Häßliche als gleichwertig, ohne es vielleicht als solches zu empfinden.

Der Wechsel der zum Ausdruck gebrachten Stimmungen tritt in einzelnen Werken besonders kraß hervor: tiefste Depression und momentanes Überschlagen in outrierte Belustigung. Wohl eine Folge des Weltkrieges.

Die bisher vorgebrachten Stileigentümlichkeiten treten bei einzelnen in verschiedener Abstufung und in verschiedener Art hervor. Maßvolleres steht neben Unmäßigem, Maßlosem. Tonsetzer, die sich den Zusammenhang mit der Volksmusik gewahrt haben — sie mögen welcher Nation immer angehören, mögen bald aus diesem, bald aus jenem Born schöpfen, wobei diejenigen, die bisher unverbrauchte oder wenig benutzte Quellen heranziehen, im Vorteil sind — ziehen frische Kräfte aus dem Boden, und ihre Saat ist schmackhafter und nahrhafter. So verworren die Verhältnisse scheinen, so sehr ist eine Klärung aus und durch sich selbst zu erhoffen. Der Historiker steht vor einer Menge offener Fragen und will und soll Vorsicht üben und sich nicht als Prophet hinstellen, so sehr die geschichtliche Erfahrung ihm dazu die Eignung geben könnte. Die Geschichte lehrt uns, daß sich immer ein Ausweg gefunden hat; so wird er wohl auch aus dem staatlichen und politischen Gewirre unsrer Tage ermöglicht werden. Für die Musik liegt ein günstiges Anzeichen vor in der Verbindung der modernen Tonsetzer fast aller Kulturnationen zu gemeinsamem Musizieren; ein anderes in der Huldigung, die sie dem Genius Mozarts bringen, nicht nur äußerlich, sondern durch die oberwähnte Einengung, Beschränkung des überfütterten Orchesterapparates, durch eifrige Pflege der Kammermusik — freilich und natürlich mit teilweise neuen Mitteln. Die Tonsetzer, die sich auf mittlerer Bahn bewegen, tragen zur Lösung der Krise bei, deren Entschei-

derung das Genie verkündet. Neben der Musik wird der Kommerz das meiste zu dem notwendigen Ausgleich der schroffen Gegensätze beitragen. Die Wissenschaft macht ähnliche Versuche. Möge sich die Tonkunst der ihr zufallenden Mission bewußt bleiben, die Ein- und Übereinstimmung der Völkerseelen zu vermitteln! Zum Glück sind in verschiedenen Ländern tüchtige Meister und ein edel aufstrebender Nachwuchs, die die Tonkunst über die Fährlichkeiten hinweg in ein Neugebiet überzuleiten berufen erscheinen. Dabei werden sie von gesunden Elementen der kunstgebildeten, wie der bildsamen Bevölkerung gestützt und gefördert. Theoretische Schulung und geschichtliche Erfahrung müssen das ihrige dazu beitragen. Blicken wir demnach zaglos in die Zukunft. Die historische Erkenntnis befestigt diese Aussichten.

Guido Adler

DEUTSCHE

Wie allenthalben, so ist auch in Deutschland die Entwicklung der neuen Musik von verschiedenen Strömungen getragen. Obwohl zahlreiche Richtungen sich durchkreuzen, auch viele Schaffende sich noch in der vorgezeichneten Bahn früherer Stilrichtungen bewegen, dürften doch die drei bedeutendsten Entwicklungen diejenigen sein, welche man mit den Schlagworten Impressionismus, Expressionismus und „Neue Sachlichkeit“ bezeichnet hat. Allen gemeinsam ist die Wurzel, nämlich der musikalische Naturalismus, der sich als Reaktion gegen die Romantik, hauptsächlich aber gegen die Weltentrücktheit mancher ihrer Stimmungen regte. Dieser Naturalismus, der in der Literatur durch Ibsens Gesellschaftsdramen, später durch Gerhart Hauptmanns Erstlingswerke schon seit den achtziger Jahren lebendig war, hatte in der Musik, zunächst in der russischen (Mussorgski), dann in dem Verismo, der in Italien und auch bei einzelnen Komponisten des heutigen Deutschland noch im Schwang ist, ferner auch in der Programmusik, die plötzlich einen ungeahnten Aufschwung nahm, sein Spiegelbild. Obwohl die Tendenzen der Bewegung, offen oder versteckt, gegen Wagner gerichtet waren, geht doch der größte Teil der Eigentümlichkeiten des Impressionismus auf ihn zurück. Gewöhnlich wird der Name Debussy mit dieser Bewegung verknüpft. Dieser französische Meister zeigt in der Tat den Niederschlag dieser Bestrebungen am reinsten. Aber sie bestanden schon vor Veröffentlichung seiner großen Werke sowohl in Frankreich als auch in deutschen Ländern. Durch ihr beständiges, wenn auch nicht immer offenkundiges Fortwirken ist der große Einfluß zu erklären, den Debussy nicht nur auf die jüngere deutsche Komponistengeneration, sondern etwa auch auf den späteren Reger haben konnte.

Wortführer war der Philosoph Nietzsche, der durch seine Betonung der Macht des Individuums auch die Musik zur Steigerung des jeweiligen Ausdrucks, zur „Ausdruckssucht der Sinne“ anregte. In Verfolg dieser Verstärkung der Sensibilität, die den charakteristischen Stimmungsgehalt herausholt und auch oftmaligen Stimmungswechsel fordert, ergeben sich zahlreiche Stilmerkmale. Die zyklischen Formen, Symphonie und Sonate, werden gemieden, die Einsätzigkeit herrscht vor. Die Gedanken werden rhapsodisch aneinandergereiht, zuweilen durch eine außermusikalische Erklärung erst verständlich gemacht, die

Periodisierung größtenteils durch die „unendliche Melodie“ ersetzt. In der Harmonik wird das Gefühl der Tonalität zunächst nicht erschüttert. Denn trotz der überwiegenden Verwendung der Chromatik, die durch Hintanhaltung der Auflösungstöne die Spannungsgefühle verstärkt, werden die Klangcharaktere der einzelnen Tonarten deutlich getrennt. Durch zahlreiche Leitetöne innerhalb der diatonischen Klangfolgen, durch Alterationen, Verwendung neuer, tonreicher Akkorde, wird die Reizsamkeit erhöht. Der Rhythmus wird der dominierenden Harmonik untergeordnet. Der Kontrapunkt verliert die lineare Eindeutigkeit und wandelt sich in eine neuartige Kombination verschiedener Bewegungsarten in den einzelnen Instrumenten. Die Kammermusik tritt zurück und räumt dem Orchester fast vollständig den Platz, in dem aber nicht laute Klangmassen, sondern zarte Farben und exotische Wirkungen bevorzugt werden. Differenzierung und häufige Verwendung der Schlaginstrumente tragen zur Verstärkung der Farbe bei. Dadurch wird die große Linie zugunsten des Klangsinnlichen vernachlässigt. Wiederholungen kleinerer Motivgebilde sind häufig und die Gruppierung von gebrochenen, abgestuften Gefühlseinzelheiten führt zur Auflösung der großen, einheitlichen, inneren Anlage der Werke. Durch die völlige Isolierung des Individuums entsteht eine Dekadenz, mit welchem Worte auch eine ganze Teilstromung des Impressionismus bezeichnet wurde.

Wenn das Wesen des Impressionismus also in einer pointillistischen Kunstrichtung liegt, welche primär vom Harmonischen ausgeht, höchste Steigerung der Empfindungsfähigkeit bei Verfeinerung des Reizes anstrebt, so steht hierzu der Expressionismus, der jenen ablöste, in größtem Gegensatze. Hier handelt es sich um ein elementar überschießendes Kraftgefühl, das, soweit es sich in der Musik ausdrückt, von einer neuartigen Thematik, also vom Melodischen ausgeht und die Harmonik als untergeordneten Faktor (zufälliges Zusammenklängen verschiedener Stimmen) vernachlässigt. In der Anlage der Formen werden die Tendenzen des Impressionismus fortgesetzt. Den Ausgangspunkt für das Kunstwerk bildet auch hier das individuelle Erlebnis. Es ist einmalig, daher wird auf konventionelle Wiederholung, auf Sequenz und Symmetrie verzichtet. Jedem Thema, das erklingt, folgt unmittelbar seine Durchführung. Es gibt keine Reprisen in dem Sinne, daß größere Komplexe mehr oder weniger wörtlich wiederholt werden, sondern es werden konstruktive Änderungen vorgenommen, das Prinzip der Wiederholung durch das der Variation ersetzt. Nebst diesen Merkmalen ist das Vorherrschen der Detailarbeit charakteristisch. Werden in der Harmonik noch Dreiklänge und Septakkorde verwendet, so ist ihr funktioneller Zusammenhang gelockert oder aufgehoben. Die Kadenz als schlußbildender Faktor in der Periode oder als harmonischer Ruhepunkt verliert ihre Bedeutung. Der Tonalitätsbegriff wird erschüttert: Atonalität, Bitonalität und Polytonalität gewinnen Bedeutung. Unter „atonaler“ Musik versteht man eine Kompositionsrichtung, bei der eine Rückführung des gesamten harmonischen Geschehens auf einen bestimmten, wenn auch nicht ausgesprochenen, so doch vorschwebenden Grundakkord (Tonika) nicht möglich ist. Der Zusammenhang muß dann aus der melodisch-thematischen Entwicklung erhellen. Von Polytonalität spricht man, wenn diese Zurückführung auf die harmonische Einheit innerhalb einer Stimme möglich ist; diese wird aber mit mehreren anderen verbunden, welche in anderen tonalen Komplexen ablaufen. Sind nur zwei verschiedene tonale Komplexe erkennbar, wird von Bitonalität gesprochen. Harmonisch entstehen dann mehrtönige Zusammenklänge, deren Bestandteile sich nicht zu einer Klang-

einheit verbinden lassen. Die vertikale Zerlegung solcher Akkorde gibt eine neue Melodik mit Intervallschritten und -sprüngen, die sich keinem Tonsystem einordnen lassen. Als Ersatz für die Tonalität wird von Arnold Schönberg ein Kompositionssystem angewendet, das dieser Führer des Expressionismus „Zwölftonmusik“, genauer „Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ nennt. Sämtliche Töne des Tonsystems werden, in einer selbstgewählten Intervallfolge angeordnet, in einer oder mehreren Stimmen aneinandergereiht, und diese Reihung bleibt das ganze Stück hindurch die gleiche. Natürlich sind trotzdem die freiesten rhythmischen, melodischen und harmonischen Kombinationen möglich. Das Gerüst selbst kann in seiner Urgestalt, in der Umkehrung, im Krebs und in der Umkehrung des Krebses vorhanden sein; es ist jedoch immer erkennbar und bildet dadurch einen festen Halt des Ganzen. Der Rhythmus wird komplexer; häufiger Takt- und Tempowechsel ermöglichen das Übergreifen von Weisen aus anderen Stilwelten in unsere rhythmisch einfacher gegliederte europäische Musik. Kontrapunkt im Sinne einer streng linearen Auffassung wird vom Expressionismus wieder angewendet, hingegen auf Klang im Sinne der Unterscheidung verschiedener Instrumentengruppen verzichtet. Das Klangbild des Impressionismus führt über die Klangfarbenmelodie (nicht Tonhöhe, sondern Farbe ist hierbei wesentlich) zum Melodiebild des Expressionismus. Die Kammermusik wird neu belebt, genaueste Bezeichnung der Tempi und Nüancen sollen präzise Ausführung gewährleisten. Das Kammerorchester (vielleicht auch als Folge des wirtschaftlichen Zusammenbruchs) ist eine Neuerscheinung innerhalb dieser Stilrichtung. Natürlich kann auch dort, wo es sich nicht um Zwölftonmusik handelt, auf formbildende Grundprinzipien nicht verzichtet werden. Aber die Theorie zeitigte noch nicht endgültige Ergebnisse. Vielleicht liegt das Wesen der Form in der Anordnung der Themen innerhalb des Gesamtverlaufes, vielleicht in den Beziehungen, welche zwischen den Tonreihen (auch Obertönen) der einzelnen Motive liegen. Probleme sind gehäuft, die mit weiterer Entwicklung auch der Lösung näherkommen. Durch die Übersteigerung des Individualismus und die Komplizierung der Formen und Ausdrucksmittel der expressionistischen Richtung gelangte die sich weiter entwickelnde neue Musik in immer größere Ferne von den Kunstaufnehmenden. Der Kontakt zwischen Schaffenden und Empfangenden beschränkte sich immer mehr auf Zusammenhänge zwischen dem einzelnen Künstler und seiner gewissermaßen esoterisch wirkenden kleinen Gemeinde. Durch das soziologische und psychologische Ergebnis des Weltkrieges wurde jedoch das Kollektivgefühl gesteigert, und das Verlangen nach einer Gemeinschaftskunst machte sich auch in der deutschen Musik fühlbar. Mit dem Schlagwort „Neue Sachlichkeit“ bezeichnet man eine ganze Reihe geistiger und formaler Strömungen unter den jungen Komponisten, die, angeregt durch Ferruccio Busoni, sich wieder der Einfachheit, Geschlossenheit und vor allem der allgemeinen Verständlichkeit nähern. Sie wollen die Musik von der Natur und der Literatur als Vorbildern loslösen und nur aus dem der Tonkunst innewohnenden Material gestalten. Dabei tritt die Persönlichkeit des einzelnen Künstlers zurück. Man sucht neue Verankerung im Volksgesang und kommt dazu, folkloristische Elemente in die Kunstmusik aufzunehmen, gestützt auf das Beispiel anderer Nationen, etwa der Slawen und Ungarn, wo dieser Vorgang heute bei den jungen Künstlern allgemein üblich ist. Der sachliche Neuaufbau der Musik geht vom Handwerklichen, dem reinen Musikantentrieb, aus. „Nicht die Stimmung oder die Ausdrucksabsicht des Komponisten ist die Zentrale des Kunstwerkes“, sagt Heinz Tiessen,

„sondern die musikalische Substanz und ihre Entfaltung aus sich selbst.“ Die stetig wachsende Verbreitung der mechanischen Musikinstrumente, die Nachfrage nach ernster, aber der Allgemeinheit verständlicher Musik im Rundfunk bestärkt die Komponisten auf diesem Wege. Die Ergebnisse des Expressionismus auf harmonischem und melodischem Gebiet werden freilich aufgenommen und weitergebildet. Im Bestreben, das Künstliche und Persönliche in der Melodiebildung zu überwinden, wohl auch, um jedem Subjektivismus zu entgehen, greift man auf den Fortspinnungstypus der Melodien der vorklassischen Epoche des 18. Jahrhunderts zurück, so daß sich geradezu eine präklassizistische Strömung feststellen läßt. Die jüngste Musikwissenschaft (Lorenz) versucht dieses Zurückgreifen mit der Generationentheorie zu erklären, die auf dem Gebiet anderer Künste bereits eingeführt ist. — Die melodischen Linien gewinnen durch eine gewisse rhythmische Stetigkeit Kraft und neues Leben, so daß sich ihr Schwerpunkt in das Dynamisch-Motorische verschiebt. Dazu kommt, daß sie von den Engen der tonalharmonischen Kadenzfunktion befreit sind, ohne daß das allgemeine Harmoniegefühl fehlte. Die lange vernachlässigte und wiederaufgenommene Gattung der einstimmigen Solosonate ist charakteristisch für den Umschwung. Die Spielfreudigkeit führt zur Bevorzugung des Konzertanten, Virtuosenhaften. Kammermusik und Kammerorchester bleiben Hauptgebiete; die Bläser werden ob ihres kühleren, weniger subjektiven Klanges vorgezogen. Die neue Sachlichkeit beginnt bereits in das allgemeine Musikbewußtsein einzudringen. Davon zeugt auf der einen Seite die Jugendmusikbewegung mit ihren Musikantengilden und Laienspielen, auf der andern Seite die Neubelebung der Pflege der Vokalmusik, die sich im Wiederaufblühen des mehrstimmigen Madrigalgesanges ebenso wie in den verschiedenen Strömungen der Arbeitermusik mit ihren Massenchören spiegelt. Auch der Tanz gerät wieder in enge Beziehung zur Kunstmusik; besonders die exotischen Rhythmen des Jazz regen die Komponisten zu interessanten Experimenten an.

In andern Künsten sind Parallelerscheinungen zu beobachten. Die Musik sucht engste Verbindung mit ihnen. Hierher gehören die Versuche mit dem Farbenklavier (in Skrjabin's „Prometheus“) und mit Farbenchören. Sogar die Radiowellen werden durch neuartige Instrumente der Musik dienstbar gemacht, wie die Versuche mit dem Sphärophon (Jörg Mager) und der Ätherwellenmusik (Theremin) beweisen. Auf der andern Seite gelangt die Technik durch die Vervollkommenheit der mechanischen Musikinstrumente und des Grammophons in enge Beziehung zur Musik.

Wenn man die elementaren Stiländerungen in der neuen Musik zusammenfaßt, so könnte man sie folgendermaßen anordnen: Das Tonsystem wird erweitert, natürlich nicht fundamental, sondern zum Zwecke koloristischer Bereicherung des Ausdrucks. Dritteltöne (Busoni) und Vierteltöne (Möllendorf, Hába) werden herangezogen, die Ganztonleiter (Debussy, die Russen) und exotische Systeme angewendet, auch der Versuch der Belebung der Kirchentonarten gemacht (Reger u. a.). Die Melodik zeigt nach Überwindung der Periodisierung neuartig lineare, unregelmäßige Struktur, Außerachtlassung einfacher Intervalle. Die Harmonik wird durch Relativität des Konsonanzbegriffes (s. S. 1022), Zurücktreten der Kadenz und der Tonalität neu systemisiert. Die Rhythmik nähert sich in der Freiheit ihrer Bildungen der ungebundenen Sprache, auf der anderen Seite wieder den stetigen, gleichförmigen Massenbewegungstypen, das Formgefühl schwankt zwischen den konstruktivistischen Extrakten der Expressionisten und der Neugestaltung bekannter historischer Architektonik. Ein Ringen

nach neuem Aufbau ist überall rege. Die Einzelbetrachtungen werden das hier allgemein Angeführte näher erklären.

Das Vorstehende gilt freilich nur für die Strömungen, die sich bewußt vom klassisch-romantischen Kunst- und Formideal abwenden. Wir finden aber um die Jahrhundertwende und auch noch später unter den Komponisten bedeutende Erscheinungen, die gewissermaßen den Abschluß der Entwicklung der vorangegangenen Stilperiode bilden. Auch bei ihnen finden sich Ausblicke in die Zukunft, ihr Schaffen ist aber noch mehr oder weniger in jener andern Welt verankert. Hierher gehören die überragenden Gestalten von Gustav Mahler und Richard Strauß.

Die Instrumentalmusik

a) FÜR ORCHESTER (Symphonie und symphonische Dichtung). Das Ausdrucksmittel für die wesentlichsten Hauptwerke der Musik des 19. Jahrhunderts war das Orchester, und zwar in der Gestalt, wie es von den Meistern der Wiener klassischen Schule festgelegt, von den Romantikern vergrößert, von Richard Wagner u. a. umgestaltet wurde. Die Instrumente waren ja, wenn man von den Blechbläsern und von einigen Ergänzungen bei den Familien der Holzblasinstrumente absieht, fertig übernommen. Aber die Art der Verwendung, die Erzielung einer Einheitlichkeit, trotz größter Vielfältigkeit im einzelnen, war, wie schon Herrmann Erpf darlegt, der Gegenstand dieser Entwicklung, die erst um die Jahrhundertwende beendet ist. Mahler und Strauß bezeichnen die Endpunkte dieser Linie, während sich nach diesen Meistern (vielleicht auch durch die Wirtschaftskrise des Weltkrieges gefördert) die Abkehr von dem Massenklangideal und das Hinwenden zur Vereinfachung, ja sogar zum Kammerstil vollzieht. Während bei Richard Strauß infolge seines Hinneigens zur Koloristik der Typus des Orchesters fast in jedem Werke wechselt, ist bei Mahler ungefähr folgende Besetzung die Norm: Streicher, mehrfach geteilt, unter starker Berücksichtigung von Sonderlagen der einzelnen Instrumente, und von besonderen Klangwirkungen (col legno, am Steg, Flageolet), etwa drei- bis vierfache Holzbläser, mit Es-Klarinette, Baßklarinette, Kontrafagott, und das Blech, das als gleichberechtigter, chromatisch aufgefaßter Körper einheitlich in C und F notiert wird, endlich eine reiche Palette von Schlagwerk (neben Gebräuchlichem auch Xylophon, Klapper, Schellen, Glocken) und als Ergänzung Klavier, Harmonium, Celesta und Orgel sowie die besonders reich bedachte Harfe. Die Kunstwerke, bei denen diese Mittel in Anwendung treten, stehen aber doch noch auf dem Boden der romantischen Symphonie. Anton Bruckner hat das Gebäude der klassischen Symphonie übernommen und es durch Vergrößerung der Maße, Umgestaltung der formalen Anlage des Sonatensatzes, Intensivierung des Klanges und der Dynamik, sowie durch Anwendung der Orchestertechnik Wagners monumental ausgestaltet. Gustav Mahler ist formal und technisch unmittelbarer Nachfolger Bruckners, wenn man in bezug auf die Volkstümlichkeit mancher seiner Einfälle nicht auch an Franz Schubert denken will. Dabei steht aber Mahler mit dem schöpferischen Ausdruck seiner Gefühlswelt mitten im Gegenwärtigen. Seine Musik enthält kein Programm, birgt aber philosophische und metaphysische Probleme. Man hat Mahler die „tönende Metaphysik“ zum Vorwurf gemacht. Aber gerade in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der Zwiespalt zwischen realer und idealer Welt so stark, daß er sich in Mahlers Musik als Ringen nach Lösung spiegeln mußte. Tragik und Humor, Ironie und Banalität

berühren sich hier wie bei den Romantikern; Mahlers Musik umfaßt aber auch das Reich der Natur. Mit der Überfeinerung des Ausdruckes paaren sich Naivität und Senti-mentalität.

Gustav Mahler wurde am 7. Juli 1860 in Kalischt, an der Grenze von Böhmen und Mähren, als Sohn eines Kaufmannes geboren, besuchte 1869—75 die Gymnasien von Iglau und Prag. 1875 ging er nach Wien, wo er am Konservatorium bei Julius Epstein, Robert Fuchs und Theodor Krenn studierte, später war er auch Hörer der Universität. 1880 begann er als Theaterkapellmeister in Hall, Laibach, Olmütz, kam dann nach Kassel, Prag (1885 unter Angelo Neumann), Leipzig (1886 neben Artur Nikisch). Im Jahre 1888 wurde er Direktor der ungarischen Oper in Budapest (bis 1891), dann erster Kapellmeister des Stadttheaters Hamburg (Direktor Pollini). Von 1897—1907 Direktor der Hofoper in Wien, als solcher vorbildlich durch seine stilreinen, mit höchster Genauigkeit und unnachahmlicher künstlerischer Einfühlung dirigierten Aufführungen. Auch durch Neuinszenierungen, Repertoirebildung und Zusammenhalt des Ensembles ist diese Zeit der bedeutendste Abschnitt der Wiener Operngeschichte. 1907 mußte Mahler zurücktreten, war dann dreimal als Dirigent der Philharmonic Society in Amerika (New York). 1911 kehrte er schwerkrank nach Wien zurück, starb am 18. Mai 1911 und wurde auf dem Grinzinger Friedhof bestattet.

Mahlers Schaffen läßt sich in mehrere Perioden einteilen. Die Jugendwerke wurden von ihm vernichtet. Ihre Reste, das „Klagende Lied“ und die „Lieder aus der Jugendzeit“, bilden die erste Zusammenfassung. Die Symphonien I—IV, die „Wunderhornlieder“ und die „Lieder eines fahrenden Gesellen“ die zweite, während die Symphonien V—VIII, die „Kinder-totenlieder“ und die „Rückertgesänge“ den dritten Zeitraum umfassen. Mit der IX. Symphonie und dem „Lied von der Erde“ sowie den zwei veröffentlichten Sätzen aus der unvollendeten X. Symphonie kündigt sich eine neue, stilistische Verschiebung an. Mahlers Symphonik wächst ursprünglich aus seinem Liedschaffen heraus (vgl. S. 952) und weist, mit Ausnahme der Symphonien V—VII, stets eine Beziehung zur Chorik oder zum Gesang auf. Selbst die scheinbar „absoluten“ Symphonien I und IX sind liedhaft oder aus Liedern aufgebaut. Zu einigen seiner Symphonien hat Mahler Titelbezeichnungen der Sätze und kurze Programme entworfen und deren Veröffentlichung zeitweise erlaubt. Stets ist bei ihm das Programm nur Symbol, Mittel zu „letzter ideeller Verdeutlichung“ (wie er selbst schreibt) und kann daher nach Belieben ausgelegt werden oder entfallen. Keinesfalls ist es mit den außermusikalischen Vorlagen der symphonischen Dichtungen von Richard Strauß zu verwechseln. Die I. Symphonie (D-Dur, entstanden 1884—88) nimmt ihr thematisches Material vorwiegend aus den „Liedern eines fahrenden Gesellen“. Der erste Satz fällt durch die stark verkürzte Reprise, der dritte durch einen parodistischen Scherzkanon auf. Das Finale verarbeitet durchführungsartig Themen des ersten Satzes und schließt mit einem Choral. Die II. Symphonie (C-Moll, 1894) beginnt mit einem groß angelegten Trauermarsch. Nach dem Scherzo („Des Antonius Fischpredigt“) wird das Lied „Urlicht“ eingeschoben. Dadurch wird diese Symphonie fünfsätzig (erstmalig in der Literatur). Im Finale werden Soli (Sopran und Alt) mit Chor verwendet. Die ausgedehnte III. Symphonie (D-Moll, 1896), den Sieg des Lebens über den Tod in der Natur behandelnd, zerfällt in zwei Teile. Der erste ist in Sonatenform gebaut, der zweite umfaßt die restlichen fünf Sätze, darunter Nietzsches „Trunkenes Lied“ für Altstimme, den „Gesang der Engel“ für Knabenchor und

Altsolo (aus „Des Knaben Wunderhorn“) und ein breites Adagio (A-Dur) als Finale. Die IV. Symphonie (G-Dur, 1899–1900) ist wieder viersätzig. Als Finale dient das Lied „Freuden des himmlischen Lebens“. Die V. (1901–02, Cis-Moll), VI. (1903–04, A-Moll) und VII. (1904–05, H-Moll) Symphonie bilden einen Komplex. Ihnen ist das Fehlen des vokalen Elementes, gesteigerte Polyphonie und Durchführungstechnik sowie das Zurücktreten der Volksmelodien gemeinsam. In der V. Symphonie ist der dem ersten Sonatensatz vorangestellte Trauermarsch sowie das Rondo-Finale mit der Tripelfuge und dem eingeschobenen Adagietto bemerkenswert. Die VI. fällt durch wörtliche Wiederholung der Exposition des ersten Satzes und zwei Durchführungen des Finales auf. Die VII. Symphonie erhält ihr eigenes Gepräge durch zwei „Nachtmusiken“ als Mittelsätze, deren erster marschartig, der zweite in der Weise eines Ständchens mit Gitarre und Mandoline gehalten ist. Die durchaus vokale VIII. Symphonie (1906–07, Es-Dur) besteht aus zwei Teilen und ist für (durchgehend angewendeten) Doppelchor, Orchester und Solisten gesetzt. Der erste Satz baut sich in Sonatenform über dem Hymnus „Veni creator spiritus“ auf, der zweite, der in sich Adagio, Scherzo und Finale vereinigt, benützt als Textunterlage die Schlußszene des Goetheschen „Faust“, II. Teil. Hier drängen sich formaltechnische Beziehungen zu den symphonischen Dichtungen von Strauß auf. Die IX. Symphonie (1908–09, D-Dur) ist das letzte vollendete Orchesterwerk Mahlers. Zwei lebhafte Sätze werden von zwei ruhigen umrahmt. In der Instrumentation kommt das bereits erwähnte Hinneigen zur kammermusikalischen Vereinfachung zur Andeutung. Die X. Symphonie ist Torso geblieben. Ein Adagio von gigantischen Dimensionen und ein kurzes dreiteiliges Scherzo sind nach den Skizzen veröffentlicht und aufgeführt worden. Für Mahlers Schreibweise ergeben sich folgende Stilmerkmale: Die Melodik ist primär, geht aber von einer imaginären Akkordik aus, welche dann kontrapunktisch in verschieden gerichtete Linien auseinandergelegt wird. Diese Kontrapunktik ist manchmal heterophon, obwohl die Grundlage der Harmonik diatonisch ist. Direkte Chromatik findet sich bei Mahler selten, obwohl Querstände und unaufgelöste Vorhalte häufig sind. Eine Vorliebe für Ostinatomotive, Orgelpunkte, liegende Stimmen, Wechsel zwischen Dur und Moll ist deutlich. In bezug auf den formalen Aufbau bringt Mahler bedeutsame Erweiterungen der Sonaten- und Rondoform. Eine neue Durchführungsart wird zur Regel, nämlich das Verfahren, jedes Thema sofort nach seinem Erscheinen zu verarbeiten. Große neue Themenkomplexe ersetzen oft die Durchführungsteile, in denen auch die kontrapunktischen Formen, zuweilen sogar Kanons angewendet werden (Tripelfuge letzter Satz V., einfache Fuge 3. Satz II., 3. Satz IX.). Auch von den Vertauschungsmöglichkeiten durch doppelten und dreifachen Kontrapunkt (VIII.) und von gleichzeitiger Kombination mehrerer Themen wird gerne Gebrauch gemacht. Die Führung der Stimmen gegeneinander findet zuweilen unter Reibungen statt, die sich in Sekunden-, Septimen- oder Nonenparallelen äußern. Zahl und Folge der Symphoniesätze wird geändert. Die einzelnen Sätze sind oft durch motivische Bänder verknüpft. Hierzu kommen Sequenzen und Verfeinerungen des Rhythmus mit Takt- und Tempowechsel als Steigerungsmittel. Mahlers Instrumentation hat das Bestreben, die Linien möglichst klarzulegen. Die verschiedensten Klangcharaktere werden gegeneinander gesetzt, von klangverschmelzenden Füllstimmen möglichst Abstand genommen. Derart findet sich bei Mahler, trotz der Größe seiner Mittel, der Ansatz zu der kammermusikalischen Orchesterbehand-

lung der späteren Generationen. Das Schlagwerk wird nicht nur zur Verstärkung, sondern in selbständiger Weise angewendet.

Da Mahler nicht unterrichtete, kann von einer unmittelbaren Mahler-Schule nicht gesprochen werden. Der Dirigent Bruno Walter (geb. 1876 in Berlin) bildet eine Ausnahme. Er hat direkt unter Mahlers Anleitung gearbeitet und ist mit 2 Symphonien und zahlreichen Kammermusikwerken hervorgetreten. Durch die Reinheit seiner Kunstauffassung hat Mahler allerdings nachhaltig gewirkt, vor allem auf Arnold Schönberg. Seinen Kompositionsstil nahmen sich, vorwiegend in den Jahren seit seinem Tode, als die Symphonien immer öfter aufgeführt wurden, eine Reihe von Komponisten zum Vorbild, von denen einige Wiener genannt seien: Hugo Kauder (geb. 1888), Autodidakt, schrieb 2 Symphonien, mehrere Orchesterwerke, Kammermusik und Lyrik; Egon Lustgarten (geb. 1887), vorwiegend Lyriker und Chorkomponist; ferner Hans Pleß, Karl Wiener, Fritz Schreiber und Paul Frankl. Einer älteren Generation angehörig, aber Mahler durch persönlichen Verkehr nahegebracht und von ihm nicht unbeeinflusst, sind Alexander v. Zemlinsky (s. S. 1034) und dessen Schüler Karl Weigl, sowie der Norddeutsche Ernst Otto Nodnagel (1870—1909). Der bekannte Dirigent Hermann Scherchen ist in seinen Arbeiten anscheinend ebenfalls auf Mahlers Spuren.

Während das symphonische Schaffen Gustav Mahlers das innere Weltbild der Gegenwart widerspiegelt, finden wir in den Werken von Richard Strauß den äußeren Höhepunkt der Epoche. Strauß ist eigentlich eine Erscheinung zwischen zwei sich ablösenden Stilperioden. Seine Ausdrucksart ist die romantische, die Form aber intellektualistisch gestaltet. Dazu kommt die Bereicherung durch Archaismen und Stilmischungen, die das Bild verschiedener nebeneinander wirkender Einflüsse erkennen lassen. Auch er bevorzugt das Orchester als Hauptausdrucksmedium seiner künstlerischen Persönlichkeit. Nach einer Jugendperiode, welche zahlreiche ungedruckte Kammermusikwerke, Lieder und Orchesterstücke, ferner die veröffentlichten opera 1—15 umfaßt, tritt ein völliger Umschwung ein, indem sich Strauß' Schaffen der Programmmusik zuwendet. Er wird einer der Hauptvertreter der sogenannten neudeutschen Schule, und es gelingt ihm, die durch Liszt geprägte, unter dem Einfluß von Berlioz und Wagner stehende symphonische Dichtung formal und stilistisch weiterzuentwickeln, ja sogar einen Versuch der Synthese zwischen den zyklischen Formen der absoluten Musik und der freien Programmsymphonie zu unternehmen. Während die Lyrik des Meisters mit allen Wandlungen Schritt hält, wendet sich Strauß nach einem reichen instrumentalen Schaffen fast ausschließlich musikdramatischen Werken zu (s. S. 1030), obwohl schon früher einzelne Werke dieser Gattung die Folge der Orchesterwerke unterbrochen hatten. Seine Eigenart wird am besten durch die Verbindung von Einfallsreichtum mit größter artistischer Meisterschaft gekennzeichnet. Die Sphäre des Geistreichen, Schalkhaften, ja Satirischen liegt ihm näher als weltabgewandte Gefühlstiefe. Dabei sind starke außermusikalische Einflüsse des Literarischen auf seinen künstlerischen Charakter stets nachweisbar.

Richard Strauß wurde am 11. Juni 1864 in München als Sohn des Hornisten Franz Strauß (in zweiter Ehe mit Josephine Pschorr vermählt) geboren. Er zeigte bereits frühzeitig musikalische Anlagen und komponierte von seinem 6. Lebensjahre an. (Unterricht bei Benno Walter, Klavier und Violine, später bei Fr. W. Meyer, Theorie.) Nach dem Besuche des Gymnasiums und der Universität war er bereits öfter als Komponist hervorgetreten, hatte in Frankfurt, Berlin und andern Städten Erfolge und wurde 1885 durch Hans v. Bülow als Musikdirektor nach Meiningen berufen. Dort lernte er Alexander Ritter kennen, der neben Bülow großen Einfluß auf ihn gewann. 1886 war Strauß dritter Kapellmeister der Oper in München, wohin auch Ritter übersiedelte, 1889—94 Kapellmeister in Weimar. Nach seiner Vermählung mit Pauline de Ahna kehrte er als Nachfolger Hermann Levis wieder nach München zurück

(1894–98). Seither war Strauß, abgesehen von zahlreichen Konzertreisen in ganz Mitteleuropa, als Hofkapellmeister in Berlin tätig. 1908 wurde er dort Generalmusikdirektor und Opernleiter, welche Stelle er bis zum Jahre 1919 (zugleich mit der Lehrstelle für Komposition an der Hochschule für Musik) bekleidete. In diesem Jahre wurde er als Direktor der Staatsoper nach Wien berufen, wo er auch nach Beendigung dieser Tätigkeit, 1924, ständig seinem Schaffen lebt und als Dirigent seiner eigenen Werke im In- und Ausland wirkt.

Die Orchesterwerke der Jugendzeit können, als für den Stil des Komponisten nicht charakteristisch, übergangen werden. Heute noch gespielt werden die Bläuserserenade op. 7 (1882), ein einsätziges Stück für 13 Blasinstrumente, das Violinkonzert in D-Moll op. 8 (1883), das Hornkonzert op. 11 (1883) und die Burleske für Klavier und Orchester in D-Moll (gedruckt 1886). Auch die Symphonie in F-Moll, op. 12 (1884), in vier Sätzen, erscheint zuweilen auf Konzertprogrammen. Sie zeigt die übliche Anlage und den Einfluß Mendelssohns und Schumanns, der sich oft bis zu wörtlichen Zitaten verdichtet. Die Stilwandlung kündigt sich in der viersätzigen symphonischen Phantasie „Aus Italien“ (op. 16, G-Dur) an, welche nach einer italienischen Reise 1886 entstand. Hier ist noch absolute Musik, die aber durch selbstverfaßte Titel und Bezeichnungen außermusikalischen Gedanken assoziiert wird. Die Lösung des Stilproblems erfolgt erst in den beiden folgenden Werken: „Macbeth“ (als op. 23, 1891 umgearbeitet erschienen) und „Don Juan“ (op. 20, 1889). Schon Liszt hatte in der symphonischen Dichtung die Notwendigkeit eingesehen, von Einzelausschmückungen, Tonmalereien und Individualismen abzustehen und ein zusammenfassendes Formgerüst aufzurichten. Aber erst Richard Strauß war es vorbehalten, die fertig vorliegenden klassischen Typen des Sonatensatzes, der Variationenform, des Rondos mit dem programmatischen Inhalt zu einer Einheit zu verschmelzen. Problematisch daran war vor allem die Überwindung der wörtlichen Reprise nach durchgeführter Entwicklung. Strauß hat fast in jeder Dichtung eine dem Stoff adäquate Lösung gefunden. „Don Juan“, nach dem Gedicht von Nikolaus Lenau, schildert im Rahmen eines Sonatensatzes, der aus Exposition, freier Durchführung und verkürzter Reprise besteht, die dramatische, zur Katastrophe treibende Entwicklungslinie des Helden. Das wesentliche an dem Stück ist, daß sich die Form der Dichtung mit dem Ausdruck deckt und daß trotz vorkommender bildhafter Tonmalereien der Schwerpunkt auf der großen formalen Anlage liegt, die das Stück auch ohne Programm wertvoll und verständlich macht. Auch „Macbeth“ zeigt Sonatenform, während „Tod und Verklärung“ (op. 24, 1890) auf der kontrastierenden Wirkung zweier in sich abgeschlossener Teile beruht. Der erste Moll-Teil birgt schon die gegensätzlichen Motive des Lebens und Todes, die exponiert und dann frei durchgeführt werden („Todeskampf“). Die Andeutung einer Reprise schildert den Eintritt des Todes. Der zweite Dur-Teil (Verklärung) ist eine liedartig angelegte große Koda mit einem Themenmaterial, das bereits im Anfangsteile verändert enthalten war. Die symphonische Dichtung „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ (op. 28, 1895) trägt den Untertitel „Rondeau“ und ist damit formal klassifiziert. Eine Themengruppe kehrt oft in verschiedenen Gestalten wieder, verschiedenartige freie Zwischensätze wechseln ab; Prolog und Epilog stellen die Einheit her, die durch den scherzhaften Charakter des Ganzen gefestigt wird. „Also sprach Zarathustra“ (frei nach Nietzsche) ist als op. 33 (1896) erschienen. Wieder ist die formale Einstellung des Komponisten geändert. Es kam Strauß keineswegs darauf an, das philosophische System in Musik zu setzen, sondern die verschiedenen, durch Nietzsches

Gedanken angeregte, in abgeschlossenen liedartigen Formen ausgedrückten Stimmungen in der Form einer symphonischen Phantasie aneinanderzureihen, wobei zwei Grundleitmotive das ganze Werk durchziehen und auch durch die Tonartenkomplexe Verbindungsmöglichkeiten hergestellt werden. Die einzelnen Teile sind im Charakter den entsprechenden Gebilden der alten Symphonie angenähert (*Andante religioso* [fugato] — Scherzo — Finale, letzteres aus dem ersten Seitenthema entlehnt). Merkwürdig ist der Schluß mit dem Mischklang C- und H-Dur (erster Fall in der Literatur.) „Don Quichote“ (op. 35), im Jahre 1898 entstanden, ist mit „Introduzione, Tema con variazioni e Finale“ bezeichnet. In dieser Dichtung, der letzten im strengen Sinne einsätzigen, hält sich Strauß am genauesten an die Einzelheiten des Programmes. In der Introduction werden die zwei Hauptthemen (Don Juan — Solocello! — und Sancho Pansa) aufgestellt, dann in der Variationenfolge die einzelnen Abenteuer geschildert, wobei die tonmalerische Zeichnung in den Vordergrund tritt. Das Finale ist ein kodaartiger Epilog, der sich im Themenmaterial und in der Anlage mit der Introduction berührt. Das „Heldenleben“ (op. 40, 1899), eine der ausgedehntesten symphonischen Dichtungen Strauß', ist äußerlich einsätzig, aber durch das Vorkommen eines ausgesprochenen langsamen Mittelsatzes in drei Sätze zerlegbar. Die Dimensionen des ersten Satzes (Sonatenform) sind so riesenhaft, daß sich die einzelnen Themengruppen zu ganzen Binnensätzen formen. Innerhalb der einzelnen Gruppen sind bereits Durchführungen der Themen einbezogen (wie bei Mahler), sodaß die Gliederung erschwert wird. Immerhin sind aber Hauptgruppe — Seitensatz — Koda — große Durchführung — verkürzte Reprise — lyrische Nachdurchführung zu unterscheiden. Letztere moduliert zwanglos in das Adagio, welches aber nicht schließt, sondern von der großen Koda des Gesamtwerkes abgelöst wird. Die einzelnen Teile und Sätze sind hier nicht genau nach dem Programm bezeichnet, während Strauß in der „Sinfonia domestica“ (F-Dur, op. 53, 1904) durch Überschriften, Zusätze und Erläuterungen ein genaues Bild des eigentlich vierteiligen Werkes entwirft. Der erste Teil ist Sonatensatz mit doppelter Exposition, das Scherzo und Adagio sind selbständige Teile, führen aber Themen des ersten Teiles weiter, das Finale, eine Doppelfuge, verknüpft seine Stellung mit der einer Reprise, was durch Wiederaufnehmen der Hauptthemen der Exposition (Teil I) bestätigt wird. Die „Alpensymphonie“ (op. 64, 1915) greift formal auf den „Zarathustra“ zurück. Das Werk ist eine symphonische Phantasie, die ihre Teile deskriptiv episch aus den einzelnen Phasen der Alpenwanderung nimmt, ohne neuartige Formanordnungen aufzusuchen, obwohl eine dreiteilige Gesamtanlage festzustellen ist. An konzertanten Instrumentalwerken hat Strauß in den letzten Jahren das „Parergon zur Symphonia Domestica“, op. 73, und „Panathenäenzug“, op. 74, geschrieben. Erstgenanntes Werk ist eine Klavierparaphase über die bekannten Themen der Orchestersymphonie, das zweite eine Variationenreihe. Beide sind als Gebrauchsmusiken für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein entstanden.

Richard Strauß geht in seinem symphonischen Schaffen vom (Wagnerschen) Motiv aus. Er baut die Themen zunächst über dem harmonischen Gerüst der Kadenz, ohne sie, zumal in seiner mittleren Schaffenszeit, zu periodisieren. Die melodischen Elemente sind diatonisch und nehmen mit Vorliebe Dreiklänge zur Grundlage. Zur Stimmungsförderung wird oft Chromatik herangezogen. Die stilistische Entwicklung führt ihn dann von der Motivaneinanderreihung zu größeren Bindungen. Die thematische Arbeit beschränkt sich auf Kontrapunktieren im alten Sinne, allerdings mit überragender Meisterschaft unter Zuhilfenahme von

freien Wechselnoten, indirekter Auflösung der Dominanten und abspringender Vorhalte. Auch die melodische (und harmonische) Sequenz spielt beim Verarbeiten des Materiales eine große Rolle. In der Harmonik kündigen sich die fortschrittlichen, ja sogar revolutionären Ideen Strauß' am stärksten an. Die Alteration der Akkorde wird zielbewußt weiter ausgearbeitet, verschiedene Klänge gemischt und horizontal aufgelöst. Dabei wird aber die letzte Konsequenz des Verlassens der Tonart nicht gezogen; Strauß wird in seiner späteren Zeit sogar wieder einfacher in seiner Harmonik und geht heute über Richard Wagner nicht hinaus. Seine Instrumentation setzt bei den Ergebnissen des Wagnerorchesters ein, gestaltet dieses durch Steigerung der Mittel aus, wobei etwa in der Besetzung der „Elektra“ der Höhepunkt erreicht wird. Der Orchesterstil ist nicht, wie beispielsweise bei Reger, durch registerartige Mischung der Gruppen, sondern durch konzertante und melodische Führung der einzelnen Instrumente gekennzeichnet. Auch in bezug auf Instrumentation erfolgt im späteren Bühnenschaffen Umkehr und Vereinfachung.

Strauß, der zwölf Jahre hindurch mit seinen symphonischen Dichtungen die deutschen Konzertprogramme beherrscht hat, Werken, die sich auch in der Folgezeit auf den Spielplänen hielten, hat naturgemäß sehr stark auf alle Komponisten der programmatischen Richtung eingewirkt. Er beherrscht die Schreibweise mehrerer Generationen, die entweder in der Anlage ihrer Werke oder in einzelnen Stilmerkmalen auf ihn weisen. In seiner unmittelbaren Nähe steht E. N. v. Reznicek (geb. 1860 in Graz). Sein Schaffen umfaßt alle Zweige der Tonkunst. Den ersten bedeutsamen Erfolg errang er mit der komischen Oper „Donna Diana“ (1894), die stilistisch den leichten Ton der Spieloper der Mitte des 19. Jahrhunderts festhält. Reznicek zeigt in verschiedenen Werken die Eigenheiten fast aller Komponisten seit 1800, ohne eine persönliche Note zu erreichen. Erst mit seinen beiden symphonischen Dichtungen „Schlemihl“ (1911/12) und „Der Sieger“ (1913) findet er sich selbst. Beide Werke sind groß angelegte, viersätzig Symphonien, in denen Satire, Ironie und Groteske vorwiegen. Daneben stehen vier Symphonien ohne Programm (d 1904, B 1905, D 1919, f 1920) und die große Tanzsymphonie (1925) sowie ein vielgespieltes Violinkonzert (1925). Von Rezniceks Bühnenwerken ist „Ritter Blaubart“ (nach dem Text von Herbert Eulenberg, 1917/18) einer sehr fortschrittlichen Harmonik und starken Bühnenwirkung wegen, sowie die Musik zu Strindbergs „Traumspiel“ (1915) zu nennen. Die Chorwerke „In memoriam“, ein Requiem für die Gefallenen des Weltkrieges (1915) und „Vater unser“ (1919) vervollständigen seine Hauptarbeiten. Neben Kleinerem ist noch die „Tragische Geschichte“, parodistische Orchestervariationen nach Chamisso (1921) von nachhaltiger Wirkung gewesen. Den Jahren nach älter, aber auch in den Kreis von Rich. Strauß gehörend und von ihm beeinflusst, ist Jean Louis Nicodé (geb. 1853, gest. 1919). Er schuf zahlreiche sinfonische Dichtungen („Maria Stuart“, „Jagd nach dem Glück“, „Gloria“) und ist dadurch bemerkenswert, daß er den Chor als tragendes Element für programmmusikalische Werke verwendete. Der Berliner Generalmusikdirektor Max von Schillings, der auf dem Gebiete der Oper andere Wege einschlägt, ist mit seinen symphonischen Werken hier einzureihen. Jean Paul Ertel (geb. 1865) begann seine symphonischen Werke unter dem Einfluß Straußens („Hero und Leander“), wendete sich in den letzten Jahren allerdings der pointillistischen Richtung zu. Neben Paul Scheinpflug (geb. 1875), dessen Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Kammermusik liegt, ist Sigmund von Hausegger (geb. 1872 in Graz) mit Bühnenwerken und Orchesterdichtungen hervorgetreten, die eine Mittelstellung zwischen der neu-deutschen und nachklassischen Richtung einnehmen. Die Struktur und Anlage sowie der Gehalt folgen den Wegen von Liszt und Strauß, während die Themenbildung und -fortführung an Johannes Brahms erinnern. Die bekanntesten seiner Symphonien sind „Barbarossa“, „Wieland der Schmied“ und aus späterer Zeit (1919) „Aufklänge“, symphonische Variationen, sowie eine „Natursymphonie“. Zur Straußnachfolge der jüngeren Generation gehören Ernst Boehe (geb. 1880, jetzt vorwiegend Dirigent) und der junge Ungar Georg Széll (geb. 1897, gegenwärtig Opernleiter in Prag), der mit Orchestervariationen und einer lyrischen Ouvertüre bekannt wurde.

Während der Schwerpunkt des Schaffens von Mahler und Strauß in Orchesterwerken lag, wird dieser Massenklangkörper als Ausdrucksideal von den späteren Meistern, die der Musikentwicklung neue Wege bereiten, verlassen. Sie alle schreiben noch viele Orchesterwerke, aber mit merkbar geänderter Technik und verlegen, soweit ihr Hauptwerk in der absoluten Musik liegt, die Entwicklungslinie auf das Gebiet der Kammermusik und der Produktion für einzelne Instrumente; daher können sie als Gesamterscheinungen in jener Reihe gewertet werden.

b) FÜR KAMMERBESETZUNG, MUSIK FÜR EINZELNE INSTRUMENTE. Der letzte große Meister auf dem Gebiete der Kammermusik im ausgehenden 19. Jahrhundert war Johannes Brahms (s. S. 968). Um ihn scharten sich alle, die sich im Gegensatz zu der farbigen, reizsamen, dem Sinnlichen zugewendeten Musik der neudeutschen Schule befanden. Alle Richtungen der um die Jahrhundertwende wieder aufblühenden Kammermusikproduktion stützten sich auf Brahms, und sein Schaffen ist der Ausstrahlungspunkt für die verschiedenen Linien. Deren wichtigste sind einerseits Weiterführen der Brahms'schen Überlieferung in seinem Sinne, ohne Erneuerung des Inhaltes, eine Kunstrichtung, die trotz ihrer besonders in Nord- und Süddeutschland (München) andauernden Pflege als im 19. Jahrhundert verwurzelt, also epigonenhaft bezeichnet werden muß. Eine zweite, die neben der Verankerung in Brahms auch an ältere Richtungen anknüpft, aber auf dem Gebiete der Harmonik neue Ergebnisse anstrebt, findet ihren Höhepunkt in Max Reger und seiner Schule; hierher gehören auch Komponisten der jüngeren Generation, die, ohne die Meister des 19. Jahrhunderts als bindend für ihre Tradition anzusehen, direkt an Vorbilder des 17. und 18. Jahrhunderts anknüpfen. Diese sind allerdings in ihrer Harmonie- und Formgestaltung einerseits von der ausländischen Musik beeinflusst (Busoni, Delius), andererseits den Ergebnissen nahe, welche die Strömung der „neuen Sachlichkeit“ charakterisieren, wobei sie an die Lockerungen des Expressionismus anknüpfen. Auch diese Linie läßt sich letzten Endes auf Brahms zurückführen. Jedoch erst von Reger ab ergibt sich ein bewußter Gegensatz zwischen Kammer- und Orchestermusik, während die vorgenannten Gruppen Werke aller Gattungen zusammenfassen. Als Beginn und merkwürdigste Erscheinung der ersten Reihe ist Hans Pfitzner anzusehen, der ebenso wie Richard Strauß mit den Kammermusikwerken seiner Jugendperiode der romantischen Richtung angehört. Während aber bei Strauß ein Stilwechsel in jähher Weise die Schaffensrichtung änderte, ist Pfitzner stets der Spätromantik zugewendet geblieben. Hauptsächlich auf dem Gebiete des Musikdramas tätig (s. S. 887), schaut er bewußt in die Vergangenheit (Schumann, der frühe Wagner) zurück. Sein instrumentales Schaffen, das man am besten als Nachromantik bezeichnen könnte, sucht die Anlehnung an frühere Blütezeiten der Kunst, da das Gefühl, in der Zeit eines politischen Niederganges zu leben, den Künstler vom bewußten Vorwärtsschreiten abhält. Dazu kommt Pfitznerns kritischer Kampf gegen die neue Musik und die Reinheit seiner Kunstgesinnung, die ihm einen großen Einflußkreis gewannen. Stilistisch hat er in der Kammermusik die horizontale Mehrstimmigkeit zu beleben versucht und hat harmonische Freiheiten neben langem Festhalten gleicher Akkorde (vorwiegend in langsamen Zeitmaßen) als Ausdrucksmittel herangezogen, ohne stillbildend zu wirken. Das merkwürdige Zusammentreffen von Brahms'schem Einfluß auf die Formgestaltung und neudeutscher Ausdrucksart kennzeichnet die sogenannte „Münchener Tonschule“, eine Gruppe von Komponisten, auf die ihr Lehrer, Ludwig Thuille (1861—1907), entscheidenden Einfluß nahm. Während sich Hermann W. von Waltershausen (geb. 1882) und Edgar Istel (geb. 1880) hauptsächlich auf musikdramatischem Gebiete betätigten, fallen die Komponisten Anton Beer-Wallbaum (1864—1929), August Reuß, Walter Courvoisier, Hermann Zilcher und Walter Braunfels in diesen engeren Kreis. Reuß (geb. 1871 in Südmähren) schrieb neben Lyrik eine große Reihe von Kammerwerken, in denen er gewählte Einfälle im genauen Rahmen des Brahms'schen Satzbildes ausspricht. Walter Courvoisier (geb. 1875 in Riehen bei Basel) schuf neben Suiten für Solovioline zahlreiche Vokalwerke gleicher Stilrichtung. Hermann Zilcher (geb.

1881 in Frankfurt a. M.) ist mit Klavierwerken, mehreren Symphonien, Kammerwerken und Lyrik hervorgetreten. Er zeigt sich von der koloristischen Kleinkunst der Franzosen nicht unbeeinflusst. Die bedeutendste Erscheinung dieser Gruppe ist Walter Braunfels (geb. 1882 in Frankfurt a. Main), der in gleichem Maße in der dramatischen, wie in der absoluten Musik schafft. Seine dramatischen Werke wurden als derzeitige Endpunkte der Entwicklung des musikalischen Lustspiels gekennzeichnet. Im übrigen bevorzugt er Klaviermusik. Er veröffentlichte mehrere Hefte (op. 5, 10, 16, 31) Klavierstücke, die an Schumanns kleine Klavierkompositionen erinnern, ein Rondo, Klavierkonzert und Variationen. In dem Orchester-variationenwerk „Phantastische Erscheinungen über ein Thema von Berlioz“ (op. 25) kommt die Schilderung vorwiegend grotesker Stimmungen zu dem von Brahms beeinflussten formalen Aufbau. Lyrik und mehrere Chorwerke (darunter „Te deum“, op. 32 und eine große Messe, op. 37) ergänzen das Werk von Walter Braunfels, der heute als Direktor der staatlichen Hochschule für Musik in Köln lebt. Zur Münchener Schule gehören noch: Max Ettinger (1874) und Clemens v. Franckenstein (1875), beide vorwiegend auf musikdramatischem Gebiete tätig, dann Klaus Pringsheim (1883), Gustav Geierhaas (1888), endlich von den Jüngsten der in der Vokalpolyphonie hervorragende Karl Marx (1897) und der jetzt in Salzburg wirkende Tiroler Joseph Messner (1893). Die Verbindung mit den nord- und mitteldeutschen Epigonen der Brahms'schen Kompositionsweise stellt Julius Weismann (geb. 1879 in Freiburg im Breisgau) her. Mehrere Kammer- und Orchesterwerke, darunter ein oft gespieltes Klavierkonzert, zeigen, daß der romantische Einfluß bei ihm geringer, die formalistische Seite stärker wird, wozu Bestrebungen nach größerer Freiheit im Harmonischen treten. Im allgemeinen fällt bei den Komponisten dieser Richtung, die im Norden leben, die Stil Mischung weg. Sie verändern weder Technik, Form noch Ausdrucksweise der klassizistischen Stilperiode und können daher als reine Epigonen des 19. Jahrhunderts bezeichnet werden. Die älteren in Berlin lebenden Komponisten, deren Hauptschaffensgebiet Kammerwerke bilden, sind Hugo Kaun (geb. 1867 in Berlin), Paul Juon (ein Deutschrusse aus Moskau, geb. 1872) und Hugo Leichtentritt (geb. 1874). Hierher gehört stilistisch auch der Rheinländer Ewald Straesser (geb. 1867 in Burscheid, Berg). Einer jüngeren Generation sind zuzurechnen: Walter Niemann, vor allem als Klavierkomponist bekannt, und Juons Schüler Max Trapp (geb. 1887). Trapps Schüler ist Günther Raphael (geb. 1903 in Berlin), jetzt Lehrer am Leipziger Konservatorium. In seinen Orgelwerken, Kammermusik- und sinfonischen Arbeiten knüpft Raphael etwa an den mittleren Reger an. Er steht im Mittelpunkt einer Komponistengruppe, die sich um die Leipziger Hochschule schart und der man wegen gewisser stilistischer Gemeinsamkeiten den Namen „Leipziger Schule“ beigelegt hat. Zu ihr gehört Günther Ramin, geboren 1898 in Karlsruhe, Organist der Leipziger Gewandhauskonzerte, vornehmlich durch Orgelwerke bekannt, dann Kurt Thomas, geb. 1904 in Thöning (Schleswig), der als Chor- komponist (Markuspassion) alte Vokalwirkungen in neuem Geiste anwendet und sich auch in der Kammermusik einen Namen gemacht hat. Kurt Kern (geb. 1886 in Wien) und Hermann Ambrosius (geb. 1897 in Hamburg) haben gleichfalls in Leipzig Schulung genossen und dort ihren Wohnsitz genommen.

Hier sind, ohne sie in eine bestimmte Richtung einzuordnen, zu nennen: Eduard Schütt (geb. 1856), Konrad Ansoerge (geb. 1862), Waldemar v. Baußnern (geb. 1866), Hermann Hans Wetzler (geb. 1870), Leo Blech (geb. 1871), Gerhard v. Keußler (geb. 1874), Clemens Schmalstich (geb. 1880), James Simon (geb. 1880), Artur Willner (geb. 1881), Max Kowalski (geb. 1882), Erich Anders (geb. 1883), Max Unger (geb. 1883), Wolfgang

Bartels (geb. 1883), Robert Müller-Hartmann (geb. 1884), Otto Besch (geb. 1885), Kurt Striegler (geb. 1886), Curt Beilschmidt (geb. 1886), Robert Heger (geb. 1886), Emil Bohnke (geb. 1888), Armin Knab (geb. 1888), Heinrich Lemacher (geb. 1891), Rudolf Peterka (geb. 1894), Wilhelm Petersen (geb. 1900), Rudolf Peters (geb. 1902), Manfred Gurlitt (geb. 1902), Stefan Wolpe (geb. 1902), sowie die Deutschböhmen Heinrich Rietsch (1860—1928), Rudolf Prohaska (geb. 1864). In verschiedenen Kunstgattungen ist der der deutschen Schule zugehörige, in Amsterdam lebende Rudolf Mengelberg (geb. 1892) erfolgreich tätig.

Auch komponierende Frauen der letzten Jahre sind anzuführen: Gisella Selden-Goth, in Berlin lebend, sowie Grete Zieritz (geb. 1899), in Wien Lise Marie Mayer (geb. 1894), Johanna Müller-Herrmann (geb. 1878), Else Geiringer und Lio Hans.

In Wien, auf dem Boden der Wirksamkeit von Johannes Brahms, ist sein Einfluß auf die älteren Komponisten unvermindert geblieben. Weder Carl Prohaska (1869—1927), den mehr die lineare Entfaltung und eine gewisse trockene Polyphonie kennzeichnen, noch Franz Schmidt (geb. 1874), bei dem in drei Symphonien und Klavierwerken der Zug zum (ungarisch) Musikantischen durchschlägt, können sich seinem Bann entziehen. Beide haben (neben den älteren Lehrern Robert Fuchs, Eusebius Mandyczewsky und Richard Heuberger) der Jugend Brahms'sche Schreibweise vermittelt, von der sich Hans Gál (geb. 1890), trotz seiner harmonischen Fortschrittlichkeit, nicht ganz befreien konnte. Egon Kornauth (geb. 1891) steht etwa zwischen Brahms und Mahler, indem er ihre symphonischen Stilelemente auf die Kammermusik überträgt.

Nennenswert sind ferner die Österreicher Robert Fischhof (1856—1918), Camillo Horn (geb. 1860), Guido Peters (geb. 1866), Rudolf Braun (geb. 1869), Vinzenz Goller (geb. 1873), Robert Lach (geb. 1874), Richard Stöhr (geb. 1874), Ferdinand Scherber (geb. 1874), Roderich v. Moisisovich (geb. 1877), Don Anton Maria Klafsky (geb. 1877), Max Springer (geb. 1877), R. St. Hoffmann (geb. 1878), Hermann Kundigraber (geb. 1879), Franz Moser (geb. 1880), Walther Klein (geb. 1882), Friedrich Frischenschlager (geb. 1885), Heinrich Knödt (1885—1927), Rudolf Bella (geb. 1890), Alfred Arbter, Josef Rinaldini (geb. 1891), Othmar Wetschy (geb. 1892), Franz Mittler (geb. 1893), Rudolf Kattnigg (geb. 1895), Otto Siegl (geb. 1896), Fritz Egon Pamer (1900—1923), Karl Stimmer (geb. 1900) und Franz Salmhofer (geb. 1901).

Während bei allen genannten Komponisten die Harmonie in ihren kadenziellen Funktionen Stütze der Melodie ist, welche ihrerseits des harmonischen Unterbaues nicht entbehren kann, beginnt mit Max Reger eine Bewegung, welche das linear melodische Prinzip in den Vordergrund stellt. Das Streben nach einer neuen Melodik ist der Impuls der Entwicklung, welche jedoch auf verschiedenen Wegen versucht wird. Reger griff auf die vorklassische Zeit, besonders Bach und die großen Orgelmeister des 17. Jahrhunderts zurück. Hier fand er Gestaltung aus der Bewegung heraus. Natürlich suchte er keine Nachahmung, sondern Verschmelzung mit unserem Zeitempfinden. Er wendete die geschlossene Gruppenbildung unter Außerachtlassung der Periodizität an und versuchte, dieses Formprinzip nicht nur bei den alten kontrapunktischen Formen (Fuge, Orgelstücke), die er mit Vorliebe pflegte, beizubehalten, sondern auch auf die von Brahms übernommenen Formen der klassischen Zeit aufzupropfen. Außerdem ist in ihm das harmonische Grundempfinden so stark, daß eine allerdings stark in ihren Funktionen erschütterte Akkordik die Polyphonie beherrscht. Die Außenstimmen werden rein linear gestaltet, die Mittelstimmen nehmen eine Zwischenstellung zwischen selbständigen Kontrapunkten und harmonischen Füllstimmen ein. Auch Regers Schaffen läßt sich in mehrere Zeitabschnitte einteilen. Die erste Periode läßt die Wurzeln seiner Tradition klar erkennen. Die Orgelwerke sind von Bach, die Kammermusik von Brahms und die Lyrik zunächst von Schumann und Theodor Kirchner, später von Hugo Wolf beeinflusst. Der zweite Zeitraum, welcher ungefähr mit dem Jahre 1900 beginnt, stellt eine Bildung des eigenen Stiles durch Verschmelzung der einzelnen Einflußsphären dar. In

diese Zeit fällt Regers erste Orchesterkomposition. Auch eine gewisse Annäherung an die neudeutsche Richtung, sowie Häufung der angewendeten äußeren Mittel kennzeichnen diesen Abschnitt. Regers Spätwerken, die in erster Linie wieder auf dem Gebiete der Kammermusik liegen, ist der Zug zur Vereinfachung und Klarheit eigen. Das Bild der Entwicklung ist jedoch nicht abgeschlossen, da Reger in der Blüte der Jahre vom Tode dahingerafft wurde.

Max Reger ist am 19. März 1873 als Sohn eines Volksschullehrers im fränkischen Dorfe Brand geboren. Sein Vater wurde im nächsten Jahre nach Weiden bei Bayreuth versetzt, wo er selbst im Vereine mit Hauptlehrer Adalbert Lindner die musikalische Ausbildung des Knaben leitete. 1890 ging Reger nach Absolvierung der Realschule zur weiteren Vervollkommnung seiner Musikstudien nach Sondershausen, wo er Schüler Hugo Riemanns war und später (1895/96) als Lehrer am Konservatorium wirkte. In dieser Zeit entstanden seine ersten Kompositionen. Nach der Militärdienstzeit erkrankte er schwer und kehrte nach Weiden zurück, wo er in Abgeschiedenheit 1898—1901 ausschließlich seinem Schaffen lebte. In diesem Jahre ging er als Privatlehrer nach München, hatte dort viel unter dem Widerstand der neudeutschen Schule zu leiden und konnte erst 1905/06 eine öffentliche Lehrstelle erhalten. 1907 wurde er nach Leipzig berufen, wo er als Kompositionslehrer, später als Universitätsmusikdirektor wirkte. Seit 1911 bekleidete er gleichzeitig das Amt eines Hofkapellmeisters in Meiningen (als Nachfolger Bülows). Diese Doppeltätigkeit währte bis 1914, in welchem Jahre sich Reger auf sein Landgut in Jena zurückzog. Er unternahm nur noch Konzertreisen in die verschiedenen Städte Deutschlands. Auf einer solchen Reise machte ein Schlaganfall in Leipzig am 11. Mai 1916 seinem Leben ein Ende.

Regers Schaffen ist durch eine Welt reicher Gefühle gekennzeichnet. Bajuvarischer Humor spricht aus seinen Werken (besonders der Jugendzeit), der sich in seltsamer Weise mit einem Zug religiöser Hingabe und Innigkeit paart. Auch romantische Phantastik und ironischen Spuk finden wir neben mystischer Verklärung. Stets ist engste Beziehung zwischen Leben und Werk vorhanden, die sich zuweilen bis in Einzelheiten verfolgen läßt (E-Moll-Trio, Inferno-Phantasie nach seiner Krankheit, Violinsonate, op. 72, gegen seine Münchner Feinde). Über 70 Werke Regers (von 147) sind reine Kammermusik. Es waren die Orgelwerke, die zuerst Regers Eigenart und Persönlichkeit klar zum Ausdruck brachten. Dieses Instrument ist auch für die Orchestertechnik des Meisters grundlegend, da Reger nicht die klangliche Abgrenzung und Farbe der einzelnen Stimmen und Instrumente, sondern ihre Registrierung nach dem Stärkegrad in geschlossener Gruppenbildung in den Vordergrund stellte. Auch die Verwendung eines unterlegten Cantus firmus hat Reger, von der Orgel ausgehend, häufig auf Orchester- und Kammermusikwerke übertragen. Bei der Orgel stellt das Gefüge mehrerer realer Stimmen natürlich von vornherein das Grundgerippe des Werkes dar. Reger hat zunächst die altklassischen Formen der Orgelmusik: Variationen, Fugen (mit Präludien), Tokkaten, Kanons, Passacaglien und die verschiedenen Arten der Choralvorspiele und -bearbeitungen wieder aufgegriffen. Er übernahm jedoch aus Liszts Erbe chromatische Stimmführungsart. Der Unterschied zwischen Bachs und Regers Orgelstil bildete sich in der Weidener Zeit (1898—1901) klar heraus. In jenen Jahren entstanden seine zwölf größten Orgelwerke. Reger sucht vor allem durch gegensätzliche Mittel bildhaft zu wirken. Den Fluß der Polyphonie hemmen oft größere Strecken von Pianoakkorden oder massige Klangkomplexe; ja es

werden sogar zwischen Teile der Fugenform an manchen Stellen frei improvisatorische Phantasien eingeschoben. Wenn die großen Instrumentalformen auch nicht neuartig gebaut sind, so ist doch ihr Gehalt völlig gewandelt. Die Figurentechnik wird bereichert, die Harmonik, von der später ausführlicher gesprochen wird, durch Erweiterung des Tonalitätsbegriffes zu einem eigenartigen Ausdrucksmittel ausgestaltet. Auch die Verarbeitungsart des Cantus firmus unterscheidet sich von der Bachs. Die wichtigsten Orgelwerke sind die Choralfantasien (op. 27, 30, 40, 52), die Fantasie und Fuge, op. 29, welche nach der formalen Anlage von Bachs G-Moll-Fantasie und Fuge gestaltet ist, die Fantasie und Fuge über B—A—C—H, op. 46 mit der fünfstimmigen Doppelfuge, zahlreiche Präludien, Fugen und kleinere Orgelstücke (etwa 14 Opera), sowie die Sonaten, op. 33 Fis-Moll (eine Folge von Fantasie, Intermezzo und Passacaglia ohne Verwendung der Sonatenform) und op. 60 D-Moll (Introduktion [Sonatensatz ohne Durchführung] — Invokation — Fuge). Reger's Klaviermusik umfaßt zahlreiche Formen aller Art, von der kleinsten Studie bis zum Kolossalwerk der „Bach-Variationen“. Auch die Schwierigkeitsgrade sind reich abgestuft. Sein Klaviersatz ist im allgemeinen von der Orgel beeinflusst und erfordert weniger Lauf- als Grifftechnik, da Oktaven-, Terzen- und Sextenkoppelungen häufig angewendet werden. Auch legt Reger auf polyphone Führung der Mittelstimmen und die Phrasierung großes Gewicht. In den Jugendstücken (Walzer und „Deutsche Tänze“) ist noch deutlich die Satztechnik von Brahms merkbar. Später wird die Beweglichkeit der Harmonik stärker und der eigene Stil betont. Unter verschiedenen Titeln hat Reger etwa 25 Sammelwerke von kleineren Klavierstücken hinterlassen. Größere bedeutende Werke sind die „Bach-Variationen“, op. 81, die Sonatinen, op. 89, das Klavierkonzert, op. 114, in 3 Sätzen, und endlich die Telemann-Variationen, op. 134. Für zwei Klaviere schrieb Reger die monumentalen Beethovenvariationen, op. 86 (später instrumentiert), und Introduktion, Passacaglia und Fuge, op. 96. Eine große Anzahl von Klavierstücken zu vier Händen reiht sich an. Hier muß auch der Klavierbearbeitungen gedacht werden, die Reger von zahlreichen Vokal- und Orchesterwerken der altklassischen Zeit und der Spätromantiker entwarf (Klavierauszüge von Hugo Wolfs „Penthesilea“ und „Italienischer Serenade“, Bearbeitungen von Bachs Orgelsonaten). Reger's Kammermusik bevorzugt die Verwendung von Streichinstrumenten. Dafür zeugt auch, daß er als erster seit Bach Solosuiten und -sonaten für Violine, Bratsche und Cello schuf. In diesen zeigt er sich am meisten vom Stil des Altmeisters beeinflusst. Die neuartigere Setzweise der Jahrhundertwende kommt in den fünf Streichquartetten (G-Moll, op. 54/1, A-Dur, op. 54/2, D-Moll, op. 74, Es-Dur, op. 109, mit der Schlußfuge und Fis-Moll, op. 121), den Streichtrios und dem Sextett, op. 118, stärker zum Ausdruck. Die Kammerwerke mit Klavier: 7 Violinsonaten, 4 Cellosonaten, Trios, Quartette und Quintette sind mehr in harmonisch-polyphonem Mischstil gehalten. Auch hier ist Kleinkunst und Detailarbeit mit großer formaler Anlage und Kraft im Ausdruck verschmolzen. Von Blasinstrumenten hat Reger nur die Klarinette in reichem Maße verwendet, für die er 3 Sonaten verfaßte und die er in mehreren Kammermusikwerken einführte.

Reger's Stileigenheit läßt sich vor allem in der Änderung des harmonischen Empfindens erkennen. Der Komponist selbst hat im Jahre 1904 eine „Modulationslehre“ veröffentlicht, aus der die Art seiner Verbindungen von Akkorden erhellt. Er geht von der Funktionstheorie aus, die Hugo Riemann aufstellte. Die Hauptstufen bleiben Tonika, Dominante und Subdominante (allerdings können diese Akkorde auch alteriert werden). Diese drei Haupt-

stufen können jederzeit durch terzverwandte Dreiklänge ersetzt werden. Außerdem werden fremde Tonartensysteme als Ganzes in die Tonart des Stückes einbezogen, Nebendominanten und auskomponierte Stufen in großer Zahl verwendet, sodaß jeder Dreiklang auf jeden beliebigen andern folgen kann, und erst im weiteren Verlaufe als Zwischenharmonie erklärt wird. Dadurch ist jede diatonische Umdeutung ohne Enharmonik möglich. Besondere Eigenheiten sind die häufige Anwendung der neapolitanischen Sext, des phrygischen Schlusses und anderer Kirchentonfolgen. In der romantischen Suite ist Reger auch von der Ganztonharmonik Debussys nicht unbeeinflusst. Durch die erwähnte Überspringung von Zwischengliedern in der Akkordfolge wird die Tonalität oft verschleiert, zumal in bewegten Sätzen, wo der blitzschnelle Wechsel der Harmonien die Funktionen nicht klar zum Bewußtsein kommen läßt. Dazu tritt noch das unvermutete Aneinanderstoßen fremder Akkorde als Endpunkte verschiedener Phrasen. Trotzdem sind stets durch die Form bedingte tonale Ruhepunkte eingeschoben, ja sogar die Anlage der Tonarten mit dem klassischen Schema in Sonate und Variation identisch. An Regers Melodik fällt die Kürze des eigentlichen Gedankens auf, der dann zur Fortspinnung (mit allen Nebenstimmen) sekundenweise nach auf- oder abwärts gerückt wird. Diese chromatischen Rückungen bei im wesentlichen diatonischer Themenbildung und Harmonisierung bilden das spezifisch Regerische. In die Augen springend ist auch der Mangel an Kontrast in der Erfindung; der Gegensatz wird vorwiegend nur durch die Art des Satzes und der Führung erreicht. Trotz des Ausgehens von der Linie sind festgehaltene doppelte Kontrapunkte und länger ausgespinnene Themen selten. Erstere werden durch dissonierende Figuration, letztere durch Verbindung kurzer Motivgruppen ersetzt. Auf den Rhythmus als energetisches, Bewegung zeugendes Element legt Reger besonderes Gewicht, während der Klang als stilbildender Faktor vernachlässigt wird. Formschöpferisch war Reger besonders auf dem Gebiete der Variation. Er hat die Motive des Themas zerlegt, einzeln harmonisch, melodisch und kontrapunktisch verarbeitet. Natürlich entfernte er sich mit einer solchen Technik von den klassischen Vorbildern für diese Gattung, schuf aber ganz neuartige Werke, die am besten als „Variationen-Fantasien“ bezeichnet werden könnten. Von der registerartigen Instrumentation wurde bereits gesprochen. Unter Regers Schülern sind mehrere hochbegabte Komponisten, die sich Einzelheiten seiner Schaffensweise zum Vorbild nahmen, ohne aber im wesentlichen über den Meister hinauszugehen. Allen ist die Vorliebe für Kammermusik, die Neubelebung der Orgelliteratur und die Pflege der Variationen- und Fugenform gemeinsam, ferner die lineare Schreibweise in Motivgruppen.

Am reinsten zeigen Regers Einfluß Karl Hasse (geb. 1883) und Guido Bagier (geb. 1888). Der erstere liebt kleinere Formen und ist als Komponist zahlreicher Klavier- und Orgelstücke sowie Lieder bekannt. Klaviermusik (Variationen) und Lieder bevorzugt auch Bagier. Hermann Unger (geb. 1886) ist mit seinen Symphonien, Orchesterstücken und kleineren Formen, Kurt v. Wolfurt (geb. 1880) mit seinen Vokal- und Orchesterwerken hier einzureihen. Das stärkste, selbständige Profil unter Regers Schülern zeigt der Bayer Joseph Haas (geb. 1879). Er verbindet mit Regers Technik eine eigentümlich behäbig-humorgelante Note, lehnt sich öfters gerne an Volksthemen an, ohne aber die kunstreiche motivische Arbeit aufzugeben. Seine Orchestervariationen, sowie Kammermusik und Lyrik sind sehr verbreitet. Nicht unmittelbar zu dieser Schule gehörig, aber durch seinen Kompositionsstil ihr angenähert, ist Heinrich Kaminski (geb. 1886), der auf dem Gebiete der Chorkomposition bemerkenswerte Versuche macht. Sein „Introitus“ und „69. Psalm“ sind Werke, deren formales Können und Beherrschung des kontrapunktischen Aufbaues unmittelbar in die Nähe Regers führt. Kaminski hat in den letzten Jahren eine ganze Reihe von rein polyphonen Vokal- und Instrumentalwerken geschaffen und mit der Oper „Jürg Jenatsch“ auch einen musikdramatischen Versuch gemacht. Von Österreichern ist Hermann Grabner (geb. 1886) zu nennen, der in

Mannheim und Heidelberg einen Schülerkreis besitzt und mit zahlreichen Werken (Orchestervariationen, „Weihnachtsoratorium“, Orgelfugen und Kleinerem) hervortrat, und der hochbegabte H. F. Redlich.

Während durch Reger die Abkehr von der großen Form des 19. Jahrhunderts vorbereitet wurde, und die Führung auf das Gebiet der Kammermusik übergang, haben zwei Komponisten in ganz anderer Weise den geistigen Werdegang der jüngsten Musik vorbereitet. Sie sind nicht rein deutscher Abstammung, lebten aber lange Zeit im deutschen Sprachgebiet und müssen daher hier einbezogen werden. Durch beide — Ferruccio Busoni (geb. 1868 in Empoli, Italien, gest. 1924 in Berlin) und Frederick Delius — wurden die Versuche vieler jüngerer, in Deutschland schaffender Komponisten, angeregt.

Busoni, ein großer Pianist, ist, wie seinerzeit Franz Liszt, von der Transkription ausgegangen. Er hat eine große Reihe von (Orgel-) Werken Joh. Seb. Bachs in modern-klavieristischem Sinne bearbeitet, und auch Stücke Mozarts, Beethovens, sowie der späteren Romantiker in ein neues, technisch zeitgemäßes Gewand gebracht. In allen diesen Stücken zeigt er sich vollendet in der stilistischen Einfühlung, die sich auch in seinem eigenen Schaffen spiegelt. Im allgemeinen ist es der Verbreitung von Busonis eigenem Werk abträglich, daß alle seine Kompositionen in größtem Maßstabe angelegt und technisch sehr schwer ausführbar sind. Wenn man davon absieht, so ist eine Schichtung in zwei Perioden möglich. Die erste (bis 1891), von der zweiten durch eine zehnjährige Schaffenspause getrennt, umfaßt die Verarbeitung der Einflüsse Bachs, Mozarts, des späten Beethoven, Verdis und Liszts, die sich (mitunter sogar verdichtet) in allen Werken nachweisen lassen. Ohne ein System aufzustellen, werden, gewissermaßen experimentell, alle Kunstmittel angewendet. Nur technisches Können und Sinn für organische Formung halten die Einheit aufrecht. Die zweite Periode strebt als Reaktion gegen die Akkordik der Neuromantik (besonders im bewußten Gegensatz zur Programmusik) einen geänderten Stil an, den Busoni selbst „neue Klassizität“ nennt. Im Gegensatz zu Reger werden hier alle Formkriterien verschiedener Richtungen gemischt, aber ein Primat der Melodie schwebt als Endziel vor, ohne daß diese periodisch gegliedert oder durch die harmonische Kadenz eingengt wäre. Das Klangsinnliche wird zugunsten der Bewegung zurückgestellt, auf Gegensätze, dynamische Steigerungen verzichtet, so daß eine Entwicklung aus einer Fläche vor sich geht. Koloristik wechselt mit rein Formalem, Experimente mit Konventionellem. Das rein Musikantische, das so stark auf die Jugend wirkt, steht im Vordergrund. Der Kern Busonis bleibt italienisch; sein Sinn für Leichtigkeit, Heiterkeit, ja sogar Witz bestätigen dies. Aber sein Leben in Deutschland hat seine Phantasie auch in tieferem gedanklichen Sinne beeinflusst (*Fantasia contrapuntistica*, 1910), seine Auslandsreisen im exotischen. (Finnländische Volksweisen für Klavier, op. 27, Indianische Fantasie, op. 44.) Neben zahlreichen Klavierwerken und Liedern hat er an Orchesterwerken 2 Orchestersuiten (op. 25 und 34a), eine Lustspielouvertüre (op. 38) und einige kleinere, vorwiegend stimmungsschildernde Orchesterstücke, sowie Klavierkonzerte geschaffen. Drei Opern („Die Brautwahl“, op. 45, nach E. T. A. Hoffmann, „Turandot“, op. 50, nach Gozzi, und „Dr. Faust“, nach des Komponisten eigener Dichtung), sowie das satirische Bühnenmelodram „Arlecchino“ (op. 50b) ergänzen sein Lebenswerk. „Dr. Faust“ wurde erst von Philipp Jarnach (s. unten) vollendet und bühngerecht gemacht. Busoni hat sich auch theoretisch und spekulativ mit den Problemen der neuen Musik auseinandergesetzt und ist dadurch sowie durch seine Vielseitigkeit einer der stärksten Anreger geworden.

Seinem unmittelbaren Schülerkreis gehört der Spanier Philipp Jarnach an (geb. 1892 in Noisy bei Paris). Mehrere seiner Kammermusikwerke und kleinere Orchesterstücke verraten besonderen Sinn für Architektur, dabei das Bevorzugen von großen Flächenwirkungen. Ruhige, ausdrucksvolle Melodielinien von eigenartiger Rundung deuten auf die romanische Abstammung des Komponisten, die auch in der Wahl der Stimmungskreise in seinen Werken zum Ausdruck kommt: Romanzen, Morgenklangspiel, Rhapsodien. Jarnach leitet die Kompositionsklasse an der Kölner Musikhochschule. Jüngere Busonischüler sind Wladimir Vogel (geb. 1896), der sich jedoch stark dem Expressionismus angenähert hat, und einige Schweizer Komponisten (s. S. 1041).

Eine merkwürdige Gestalt ist Frederick Delius, der in seinem Schaffen die Stilmerkmale mehrerer Nationen vereint. Er könnte und sollte vielleicht hier eingereiht und besprochen werden. Da er jedoch in die Englische Moderne aufgenommen ist, so möge davon abgesehen werden.

Hier sind einige junge deutsche Komponisten anzuführen, die mittelbar an Busoni mit seiner Einstellung zu neuer Klassizität anknüpfen und den Neuaufbau des Stiles in funktioneller Sachlichkeit suchen. Am bedeutendsten unter ihnen ist die Persönlichkeit des 1895 in Frankfurt a. M. geborenen, seit 1927 als Meisterlehrer für Komposition an der Berliner Hochschule für Musik wirkenden Paul Hindemith, der als Komponist von großer Fruchtbarkeit ist. In seinen zahlreichen Instrumentalwerken (Sonaten für verschiedene Instrumente, Streichquartette, Quintette) zeigt er ebenso wie in der von ihm geprägten mehrsätzigen konzertanten Form für kleines Orchester („Kammermusiken“ für verschiedene Besetzungen: Klavierkonzert op. 36, Violin- und Cellokonzerte, Konzerte für Bratsche op. 38 und Viola d'amore op. 46, Orgelkonzert, Konzerte für Orchester op. 38 und 41) in der Anlage streng linearen Aufbau. Auch Härten aus dem Aneinanderstoßen einzelner Stimmen, die bis zu völliger Heterophonie gehen, werden nicht vermieden. Die Tonalität wird zuweilen verlassen, aber starkes Formempfinden, vor allem die Anlehnung an den altklassischen Stil, sichern den Stücken ebenso die starke Wirkung wie das musikantische Temperament und die Einfallskraft Hindemiths. Er ist eine der stärksten, musikalischen Begabungen des jungen Deutschland, negiert bewußt jede Romantik und ist in seiner Musik manchmal ironisch und parodistisch. Humor wechselt mit grüblerischem Ernst. Die Vorherrschaft des rhythmischen Elements ist unverkennbar. An Vokalwerken Hindemiths sind der Zyklus „Die junge Magd“, op. 23, und die Kammerkantate „Die Serenaden“ op. 35 zu nennen, beide mit Begleitung mehrerer Instrumente. Seine Opernwerke erfahren eine gesonderte Darstellung (s. S. 1037). Hindemith hat sich in der letzten Zeit mit Entschiedenheit der musikalischen Jugendbewegung zugewendet, die, etwa 1910 aus den Freien Gemeinschaftsschulen Deutschlands entstanden, eine Verbindung zwischen Kunst und Volk durch Zurückgreifen auf das deutsche Volkslied des Mittelalters und auf die Musik der alten Vokalmmeister sucht. Er hat dafür mehrere Spielmusiken und Lieder geschrieben (op. 43, 44, 45), in denen sich der Rückgang der Chromatik und das Betonen des melodischen Empfindens in der Linie zeigen. Führer der Jugendbewegung war in früheren Jahren August Halm (geb. 1869), in neuerer Zeit Fritz Jöde (geb. 1887). Neben Hindemith ist Ludwig Weber (geb. 1891 in Nürnberg) der bekannteste der Komponisten, die sich dieser Gattung zugewendet haben. Weber schöpft aus volkstümlicher Melodik und schrieb geistliche und weltliche Werke für mehrstimmigen Gesang mit einfacher Instrumentalbegleitung. In ähnlichem Stile wie Hindemith schafft der in Mannheim lebende Wiener Ernst Toch (geb. 1887), eine Formbegabung besonderer Art. Von seinen bekanntesten Werken sind zahlreiche Streichquartette und Sonaten, dann mehrere Kompositionen für Kammerorchester zu nennen, darunter auch ein Cello- und zwei Klavier-

konzerte. Der Berliner Max Butting (geb. 1888) reiht sich hier stilistisch an. Er hat außer durch Kammermusik auch durch drei Sinfonien die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt und sucht Abwendung von der Romantik nicht ohne Einbeziehung des Tänzerischen. Die genannten Komponisten gehören zusammen mit Ernst Křenek (geb. 1900 in Wien) und Kurt Weill zu den bekanntesten der Jungen. Křenek hat in seinen Kammermusikwerken zunächst durch das unbekümmerte Zusammendrängen der Linien und durch das imitierende Durchkomponieren der einzelnen Abschnitte Aufsehen erregt. In letzter Zeit ist er allerdings merklich von der atonalen Heterophonie wieder zur Tonalität zurückgekehrt. Aus der ganz besonders großen Zahl seiner Instrumentalwerke seien die Streichquartette, eine Menge konzertanter und sinfonischer Musiken (Concerto grosso, Violinkonzert) und kleinere Tanzstücke, dann Gebrauchsmusiken für Bläser genannt. Kurt Weill, geb. 1900 in Dessau, hat sich nach instrumentalen Anfängen ähnlicher Art (Streichquartette, „Frauentanz“ für Gesang und fünf Instrumente) fast ausschließlich der Bühnenkomposition zugewendet (s. S. 1037). Er ist einer der Komponisten, die Tanzrhythmen in den Vordergrund stellen. In diesem Sinne wirkt auch der Wiener Wilhelm Grosz (geb. 1894), der aus der Schule Schrekers emporgewachsen ist und bei Festhaltung der Tonalität in seinen Instrumental- ebenso wie in seinen Bühnenwerken tänzerische Elemente (Jazz) mit der sinfonischen Technik der Kunstmusik zu verbinden strebt. Zwischen Reger und der eben genannten Gruppe steht Erwin Lendvai (geb. 1882 in Budapest). Er studierte in Italien und lebt seit 15 Jahren in Deutschland. Durch seine Beschäftigung mit den A-cappella-Chören des 16. und 17. Jahrhunderts wird er der modernen Chromatik und Klangfarbe entfremdet. Er bemüht sich, in Kammermusikwerken (Trios, Streichquartett) eine primitive Diatonik wiederherzustellen, nimmt auch exotische Stilmerkmale auf (altjapanische Lieder, archaische Tänze) und bleibt hauptsächlich im Chorschaffen verankert, wo er ganz Eigenartiges produziert. Der Ostpreuße Heinz Tiessen (geb. 1887 in Königsberg), ursprünglich von Richard Strauß beeinflusst, hat eine Entwicklung genommen, die ihn den Grenzen der tonalen Musik nahebrachte. Er gehört heute zusammen mit Hindemith zu den Komponisten, die sich vom dichterisch Angeregten abwenden und zum rein Musikalischen vorgedrungen sind. In seinen Werken sind trotz dem Vorherrschen der linearen Gestaltung allgemeines Harmonieempfinden und Gefühlsbetonung nicht vergessen. Tiessen ist auch als philosophisch und musikwissenschaftlich geschulter Forscher Geschichtsschreiber der jungen Musikbewegung. Von seinen Werken seien erwähnt: zwei Sinfonien, eine Naturtrilogie für Klavier, op. 18, mehrere Schauspielmusiken (zu „Cymbeline“, „Hamlet“, „Sturm“ von Shakespeare, zum „Postamt“ von Tagore, zu „Don Juan und Faust“ von Grabbe und zu einigen modernen Stücken), Kammermusik und Orchesterstücke (Vorspiel zu einem Revolutionsdrama, op. 33, und einem Tanzdrama, op. 34). Deutliche Vorliebe für „expressionistische“ Kunstmittel zeigt der Süddeutsche Lothar Windsperger und der im Kriege 1915 gefallene Wormser Rudi Stephan, der mit Orchesterwerken und Liedern hervortrat. Näher bei Schönberg steht der in Berlin lebende Österreicher Arthur Schnabel in seinen Kompositionen (Klavier- und Kammermusik). Er löst die überkommene Form auf, gestaltet in neuen melodischen und harmonischen Bahnen, ohne aber den Bruch mit der Vergangenheit zu vervollständigen, wie dies Schönberg getan hat. Arnold Schönberg (geb. 1874 in Wien) gilt als Führer des „Expressionismus“. Er hat in Wirklichkeit gänzlich neue Ausdrucksformen geschaffen. Von ihm ist nicht nur die

junge Generation Deutschlands, sondern auch Frankreichs (Ravel), Italiens (Malipiero) und Rußlands (Strawinsky) beeinflusst. Da seine Schaffensweise am weitesten von jeder Tradition abweicht, wird er an den Schluß dieser Reihe gesetzt. Als Sohn eines früh verstorbenen Kaufmanns geriet er bald in dürftige Verhältnisse. Bereits während der Schulzeit komponierte er, vorwiegend Kammermusik, studierte dann allein weiter und genoß nur vorübergehend den Unterricht seines (zukünftigen) Schwagers Alexander von Zemlinsky. Nach mehreren Jahren bitterer Entbehrungen wurde Schönberg zuerst Kapellmeister an Wolzogens Überbrettltheater, dann Lehrer am Berliner Sternschen Konservatorium, kehrte 1903 nach Wien zurück, wo er auch (1910) die „Erlaubnis“ bekam, freie Kurse für Komposition an der Staatsakademie zu halten. Nach einem zweiten vorübergehenden Aufenthalt in Berlin (1911–14) lebte Schönberg bis 1925 in Mödling bei Wien der freien Komposition und dem Lehrberufe. Als Nachfolger Busonis wirkt er seit jener Zeit als Leiter einer Meisterklasse an der Berliner Hochschule für Musik.

Schönbergs Werk läßt sich in vier Abschnitte gliedern. Der erste, welcher die Werke bis zum ersten Streichquartett (op. 7) umfaßt, ist deutlich aus der Einflußsphäre Richard Wagners hervorgegangen. Schönberg nimmt die Stilelemente der neudeutschen Richtung auf und versucht einerseits durch Verstärkung der Mittel (wie Mahler), andererseits durch bewußtes Fortspinnen und Verfeinern der Thematik eine Weiterführung. Durchaus auf romantischem Boden stehend, findet er aber, besonders in kleineren Stücken (Liedern), auch Beziehungen zu Brahms. Ein plötzliches Abbrechen dieser Linie ist deutlich zu merken. Die Entwicklung der gesamten deutschen Musik in diesen letzten Jahren, das Abrücken vom symphonischen Klangkörper und das Hinneigen zum Kammerstil spiegeln sich im Einzelfall Schönberg. In der zweiten Periode überwiegt die Gedanklichkeit die Empfindung, in der Harmonik beginnen sich bereits ungeahnte Ergebnisse vorzubereiten, aber der formale Aufbau, die motivische Arbeit und Polyphonie ist noch aus der Tradition zu erklären. Die Vorliebe für Kammerwerke teilt Schönberg hier mit Reger, die eigenartige Quarten- und Ganztonharmonik mit dem Führer des französischen Impressionismus, Debussy. Die Werke op. 7–10 fallen in diesen Abschnitt (Streichquartette, Kammersymphonie, Orchesterlieder). Mit den Klavierstücken op. 11 beginnt der dritte Abschnitt des Schaffens Schönbergs. Der Bruch mit der herkömmlichen Art, musikalische Gedanken auszudrücken, wird vollkommen, jede ästhetische Wertung entfällt. Die Wahrheit tritt an Stelle der Schönheit. Kriterien dieser Epoche sind in der Melodik das Bevorzugen großer Intervallsprünge (Quarten, Septimen und Nonen) und konstruktiver Pausen, das Aufgeben jeder Symmetrie, Sequenz, Wiederholung, dabei aber die Betonung des Linearen; das Prinzip des Akkord- und Tonartenwechsels wird in eine Stimme verlegt. Die melodischen Kadenzierungen der einzelnen Stimmen erfolgen fast nie gleichzeitig. In der Harmonik ist die Aufhebung des Konsonanz- und Dissonanzbegriffes (beide werden nur als relativ und graduell verschieden erklärt), der Kadenz und des bewußten Festhaltens einer Tonart festzustellen. Auch hier wird die Wiederholung verpönt (Oktaventrübungen, Einmaligkeit des Vorkommens von Klängen) und ganz neuartige Gebilde entstehen. Die Akkorde sind zuweilen nur Akzente auf den Schwerpunkten der Melodie, zuweilen aber choralartig jedem Melodieschritt beigegeben. Mit der Symmetrie in Melodik und Harmonik fallen auch die formalen Kontraste und Abschnitte; die Dimensionen werden verkürzt. Die Instrumentation ist kammermusikalisch-polysolistisch. Eine neue Klangfarben-

melodie wird zum konstruktiven Prinzip. Nicht auf das Timbre einzelner Instrumente, sondern auf ihre dynamische Registrierung und Kombination kommt es an, ein Prinzip, das sich bereits bei Reger vorbereitet, hier aber restlos durchgeführt wird. In den Partituren sind in neuer Bezeichnung (H und N für Hauptstimmen und Nebenstimmen) die Stärkegrade und Wichtigkeitsverhältnisse der Stimmen vermerkt. Alfred Einstein hat den Stil von Schönbergs Werken aus dieser Zeit monozentrisch genannt, der Einmaligkeit wegen, die ihnen aus dem Bedürfnis des Schöpfergeistes nach vollständiger Konzentration und Entsinnlichung anhaftet. Der Klang als absoluter Ausdruck irgendeines Gefühls wird abgelehnt, das Nebeneinanderlaufen verschiedener Linien ergibt Schichtungen. Aus all dem folgt aber keineswegs, daß Schönbergs Kompositionsweise willkürlich, ohne eigene formale Gesetze wäre. Diese beginnen bereits in den Orchesterstücken merkbar zu werden, wo der Komponist mit Tonreihen arbeitet, in der Weise, daß die melodische Grundgestalt der Themen zusammengefaßt eine bestimmte Anordnung des Materials ergibt, die auch harmonisch dem Stück zugrunde liegt. Das konstruktive Prinzip der Zwölftonreihe, von dem schon in der allgemeinen Einleitung (S. 1004) die Rede war, beherrscht die vierte, vorläufig letzte Epoche von Schönbergs Schaffen. Das gesamte Tonmaterial wird hier durch intervallmäßige Reihung für jedes Stück gewissermaßen als Urmotiv festgelegt, aus dem sich die ganze Entwicklung ergibt. Eine ganz bestimmte Technik zur Verwertung dieser Keimzellen ist ausgebildet, die Freiheit des Ausdrucks und der Inspiration jedoch nicht dadurch beeinflußt. Die klassischen Form-schemen der Sonate und der Suite werden wieder angewendet, allerdings mit neuartig-konstruktivem Inhalt gefüllt. Periodisierung und Kadenzen sind einem neuen Formziel gewichen: der Auswertung der Spannungsunterschiede und Spannungsmöglichkeiten in den Intervallen durch Gleichgewichtsänderungen des Melos. So steht gewissermaßen ein zeichnerisches Prinzip, die Herrschaft der linearen Stimme, im Vordergrund.

Schönberg begann mit Liedern, die durch die Polyphonie der Begleitung und durch die Deklamation auffallen, welche, vom Wortsinn sich entfernend, mehr die Linie zusammenfaßt. Sein erstes größeres Werk, „Verklärte Nacht“ (Streichsextett, op. 4), ist einsätzig, aber entsprechend dem vorangestellten Gedichte, in fünf Abschnitte geteilt, die die Elemente der Sonatenform mit dem Inhalt der einzelnen Stimmungen verbinden. Melodik und Harmonik ist noch von Wagner abhängig, dessen Wirkungskraft im Jahre 1899 ungleich intensiver war als heute. In den auf das Sextett folgenden „Gurreliedern“ (ohne Opuszahl) drückt sich die stärkste Steigerung der äußeren und inneren Mittel der Wagnerschen Romantik aus. Dieses Werk verlangt das bisher größte Orchester, 5 Solisten, Sprecher und drei vierstimmige Männerchöre, sowie achtestimmigen gemischten Chor. Formal sind die „Gurrelieder“ eine Folge von thematisch miteinander verknüpften Gesängen. Im Melodram vor dem Schlußchor, das erst 10 Jahre später instrumentiert ist, ferner an einigen Stellen, die Schönberg später überarbeitete, ist deutlich eine Änderung der Technik zu erkennen. In die Zeit 1902–03 fällt auch die einzige symphonische Dichtung, die Schönberg schrieb: „Pelleas und Melisande“ (op. 5), nach Maeterlincks Drama (ohne daß er Debussys Oper gekannt hätte). Formal entspricht das Werk einer Symphonie mit durchgehenden Leitmotiven (I. Satz Sonatenform ohne Durchführung, II. Satz Scherzo, III. Satz Adagio mit durchführungsartiger Einleitung, IV. Satz teilweise Reprise des I. und III. Satzes und Epilog). Die einzelnen Sätze geben die Handlung in großen Zügen wieder. In der Orchesterbehandlung dieses Stückes sind seltsame

Klänge (Posaunenglissando, Kontrabaßflageolet), in der Harmonik Quartenakkorde und Ganztonfortschreitungen anzuführen, sowie eine Polyphonie, die bis zur gleichzeitigen Verarbeitung von 4—5 Themen vorgeschritten ist. Mit diesem Werke (die Lieder, op. 6, sind noch einzubeziehen) bricht die Entwicklungslinie ab. Schönberg sucht den Anschluß an die Produktion für Kammermusik. Die Werke op. 7, 9 und 10 setzen sich mit den Problemen der realen Form und des traditionellen Aufbaues auseinander. Das erste Streichquartett (D-Moll) ist einsätzig, enthält aber deutlich die 4 Sätze der alten Sonatenform, allerdings thematisch vielfach untereinander verknüpft. Das Konstruktive ist in komplizierter, aber zwangvoll logischer Weise gelöst. Auch die „Kammersymphonie“ (op. 9, für 15 Soloinstrumente, Streicher nach Erfordernis zu verdoppeln) zeigt dieselbe formale Anlage. In knappen Umrissen wird das Gerüst einer Symphonie beibehalten, nur steht die Durchführung des 1. Satzes zwischen Scherzo und Adagio. In diesem Werke kommt die Quartenharmonik das erstemal zur bewußten Durcharbeitung, ohne daß die Tonalität gänzlich verlassen würde. Das geschieht erst im 3. Satze des 2. Streichquartetts, op. 10 (Fis-Moll). Der 1. Satz (Sonatenform) und das Scherzo dieses Quartetts, die satztechnisch noch auf dem Boden der Tradition stehen, werden von einem Adagio con Variationi gefolgt, über das die hinzutretende Singstimme eine Liedform baut. Auch der letzte Satz wird gesungen; er ist trotz thematischer Verflechtungen frei gestaltet. Die folgenden Werke, Klavierstücke (op. 11 und 19), Orchesterstücke (op. 16) und die Bühnenwerke entrollen die schon erwähnten Probleme. Die früher charakterisierte Melodik wird aus kleinen Motiven gebildet, die nicht polyphon verarbeitet, sondern mit anderen Bewegungen kombiniert werden. Das Harmonische unterliegt nicht mehr der kadenzialen Funktion. Die Form deckt sich mit dem Ausdrucksgehalt, nicht mit schon bekannten Typen (jedes Stück ist anders gestaltet). Im Orchester wird der Einzelklang aus vielen Farben zusammengesetzt, die Instrumente solistisch behandelt und dynamisch getrennt. Dabei werden aber die alten kontrapunktischen Formen nicht vernachlässigt, sondern zu ungeahnter Kompliziertheit gesteigert (Passacaglia, Kanon, Doppelkanon, Krebskanon, Spiegelkanon im „Pierrot lunaire“ (op. 21), einem Werke, das auch durch die melodramatische Singstimme eine umstürzende Neuerung ist). Die Komposition mit zwölf Tönen prägt sich zum erstenmal in voller Gesetzmäßigkeit in den fünf Klavierstücken op. 23 aus. Schon in früheren Werken, besonders in den Orchesterliedern op. 22 waren Ansätze hierzu zu finden. Eine Reihe von Kammermusikwerken zeigt Schönberg auf dem Wege zu immer größerer Freiheit des Ausdrucks trotz strenger Beibehaltung des Zwölfton-Kompositionsprinzips, das nie zu starrer Mathematik wird. Hierzu gehört die mehrsätzigere Serenade für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre und drei Streicher, op. 24, in deren Mittelsatz die neue Technik zum erstenmal vokal angewendet wird (ein Petrarca-Sonett für tiefe Männerstimme). In den vier Stücken für gemischten Chor, op. 27, und den drei Chorsatiren, op. 28, verzichtet Schönberg auf jegliche instrumentale Stütze der Zwölftonmelodik; in seinen Kammermusikwerken der letzten Zeit erscheinen klassische Formtypen mit der neuen Zwölftontechnik erfüllt. Hierzu gehören die Suite für Klavier op. 25 zum Teil in vorklassischen Tanzformen, und die Suite für sieben Instrumente op. 29 während das Bläserquintett op. 26 und das Dritte Streichquartett op. 30 äußerlich dem Formtypus der klassischen Sonate näherstehen. In den Orchestervariationen op. 31 hat Arnold Schönberg die Zwölftonkomposition auch auf das Orchester übertragen. Schönberg hat aus tiefster Überzeugung verneint, daß er auf der Bahn der Musikentwicklung

in derselben Richtung weiterschreiten könne, wie sie bisher verlief. Er hat aus dieser Erkenntnis die Konsequenzen gezogen und nicht nur spekulativ, sondern gefühlsmäßig und intuitiv eine gänzlich veränderte Ausdrucksart gefunden.

Schönberg, der als Lehrer eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet (er veröffentlichte 1911 eine „Harmonielehre“, die 1922 umgearbeitet wurde), hatte mehrere Schüler, die als Komponisten auf dem von ihm eingeschlagenen Wege weiterschreiten. Zu den ältesten gehören Anton Webern (geb. 1883) und Alban Berg. Die meisten Werke von Webern sind ganz kurz, dynamisch außerordentlich fein abgestuft und zeigen eine vielverästelte Rhythmik. Er schrieb eine „Passacaglia“, Orchester- und Instrumentalstücke, sowie Lieder, in letzter Zeit Chöre und eine Sinfonie. Diese Arbeiten entbehren der herkömmlichen Gestaltung und gehen im Stil noch über Schönberg hinaus. Der etwas jüngere Alban Berg (geb. 1885) liebt ausgedehntere Formen. Thematik ist klarer erkennbar, obwohl auch hier die heterogensten Elemente verbunden sind. Zusammen mit anderen konstruktiven Elementen hat Berg die Zwölftontechnik Schönbergs aufgenommen und in seiner „Lyrischen Suite“ für Streichquartett (1926) und in seinem Kammerkonzert für Geige und Klavier mit 13 Bläsern angewendet. Bergs wichtigste Arbeiten sind neben den genannten eine Klaviersonate, Streichquartett, Lieder mit Klavier und Orchester und endlich eine Oper „Wozzeck“, von der noch die Rede sein wird. Zu den älteren Schönbergsschülern gehören Karl Horwitz (1884–1925), der in seiner letzten Zeit einen Stilwandel durchgemacht hat, der ihn dieser Richtung entfremdete, und Egon Wellesz (s. S. 1036), dessen Haupttätigkeit auf dem Gebiete der Oper liegt¹⁾. Jüngere Schönbergsschüler sind Viktor Ullmann, Felix Greißle aus der Wiener Zeit, daneben die heute als Kapellmeister in Deutschland wirkenden Ernst Bachrich, Hans Svarovsky, Karl Rankl und Ludwig Traunek, aus den letzten Berliner Jahren die Anhänger der Zwölftonmusik Herrmann Zillig und Walter Gronostay. Eine Sonderstellung nimmt Hanns Eisler (geb. 1898) ein, der sich technisch an Schönberg anschließt, sich jedoch geistig durch naturalistische und kollektivistische Einstellung weit von ihm entfernt. Eisler ist durch Vokalwerke skurriler und parodistischer Art, sowie durch Tendenzchöre bekanntgeworden. Der Deutschböhme Erwin Schulhoff (geb. 1894 in Prag), ein sehr fruchtbarer Komponist vorwiegend virtuosenhafter Musik, reiht sich hier an. Dem Schönbergkreis steht auch Rudolf Réti (geb. 1891) nahe, sowie der Deutschböhme Fidelio F. Finke (geb. 1891 in Josefstal), der in Klavierstücken und Lyrik vorwiegend groteske Wirkungen aufsucht. Hierher sind aber auch einige Schüler Franz Schrekers (von dem später gesprochen wird) einzureihen, die, völlig gewandelt, in Schönbergs Werken ihr Vorbild sehen. Alois Hába (geb. 1893), Tscheche, vorübergehend in Berlin lebend, schrieb Kammermusik und Orchesterwerke und beschäftigt sich jetzt mit der praktischen Einführung und theoretischen Deutung des Vierteltonsystems, in dem er seit 1921 ausschließlich komponiert. Außer Hába komponieren im Vierteltonsystem Richard H. Stein (geb. 1882), Jörg Mager und Willy Moellendorf (der Erbauer des ersten Vierteltonharmoniums). Felix Petyrek (geb. 1892) fällt durch seinen Hang zur Parodie und Groteske sowie durch virtuose Beherrschung der Satztechnik auf. In letzter Zeit hat Petyrek, der in Athen lebt, viele orientalische Motive folkloristisch in seine Musik aufgenommen. Allen diesen, sowie den jüngeren Josef Melichar, Herbert Windt und Leo Ornstein (geb. 1895), Wilhelm Maler (Köln 1902), Johannes Müller-Dresden (1906), ist die Abkehr von der Tonalität im hergebrachten Sinne und von der Formgestaltung der Klassiker gemeinsam.

In ganz eigenartiger Weise komponiert der Österreicher Josef M. Hauer (geb. 1883). Autodidakt, hat er ein „rein atonales“ Tonsystem in mehreren theoretisch-ästhetischen Schriften aufgestellt, nach dem er praktisch nur für temperierte Instrumente (Klavier, Harmonium, Celesta) und für Orchester arbeitet. Seine Art ließe sich als Versuch bezeichnen, mit primitiven Mitteln, vom Bausteine des Tones an sich ausgehend, neuen Ausdruck zu erreichen. Ihm nahe verwandt ist der 1894 in Ortschaften in Ostpreußen geborene Jürgen van der Wense, der, ebenfalls zuerst in anderen Berufen tätig und in der Musik Autodidakt, in Liedern aus der Edda, deutschen Liedern und Klavierstücken in neoprimitiver Art nach Gestaltung ringt.

Die Vokalmusik

a) DAS LIED UND DER CHOR. Während in der Instrumentalmusik die Entwicklung nach einer neuen Richtung hin in großen Zügen merkbar wird, kann beim Lied nur von tastenden Versuchen gesprochen werden; denn der Typus eines neuen, modernen Liedes wurde erst um die Jahrhundertwende von Hugo Wolf aufgestellt (s. S. 954). Von ihm unmittelbar

¹⁾ In diesem Zusammenhange ist auch der Verfasser dieses Artikels, Paul Amadeus Pisk (geb. 1893), zu nennen, der wie als Schaffender (Lieder, Chöre, Instrumentalmusik, Pantomime) so als musikalischer Volksbildner, Musikschriftsteller und Kritiker erfolgreich tätig ist. D. Hgbr.

beeinflusst sind in ihrer Lyrik alle Komponisten der neudeutschen Richtung, die bereits in dem Abschnitt über die Instrumentalmusik erwähnt wurden, aber auch einige Tonsetzer, die, jünger an Jahren, vorwiegend durch ihr Liedschaffen bekannt sind. Hierher gehört in erster Linie der Nachromantiker Heinrich Kaspar Schmid (geb. 1874 in Landau). In seinen zahlreichen Werken (Liederspiel, „Türkisches Liederbuch“, Kinderlieder) zeigt sich ein eigener Zug, obwohl die Art der Diktion und des Satzes an Wolf emporgewachsen sind. Direkt an Wolf schloß sich der mit Schmid gleichaltrige Wiener Theodor Streicher (geb. 1874) in seinen „Wunderhorn“- und „Hafis“-Liedern an, sowie der im gleichen Jahre geborene, schon 1913 verstorbene Erich J. Wolff und Otto Vrieslander (Lieder nach K. F. Meyer und Goethe). Hans Pfitzner, der seinen produktiven Schwerpunkt ins Vokale verlegt hat, formt Gesänge und größere Vokalwerke in echt romantischem Geiste. In der Harmonik werden mannigfache freie Vorhaltsbildungen und Ostinato, im Klang mit Vorliebe die dunklen Farben der tiefen Lagen angewendet. Pfitzner schreibt teils größere Einzelstücke mit Orchesterbegleitung („Herr Oluf“, op. 12, 1891; „Die Heinzelmännchen“, op. 14, „Lethe“, op. 37, für Männerstimme) oder gruppenweise angeordnete Lieder mit Klavierbegleitung (zahlreiche Opera 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 15, 18 usw.) aus der Frühzeit, neuestens „Alte Weisen“, op. 33 (1923), Sechs Liebeslieder, op. 35, und die Gesänge auf den Tod der Gattin des Meisters. Diese sind hier angeführt, da sie auf die jüngere Generation nicht ohne Einfluß geblieben sind.

Eine deutliche Entwicklung zeigt Joseph Marx (geb. 1882 in Graz), 1922–1925 Direktor, jetzt Lehrer der Staatsakademie in Wien. Er verfaßte in den Jahren von 1900–1911 zahlreiche Lieder, die ihn weithin bekannt machten, zuerst in volkstümlich breiter Art, etwa von Robert Franz ausgehend, dann aber von Hugo Wolf, namentlich im symphonischen Klaviersatz, stark angeregt. Seine jetzt sichtlich ausgeprägte Eigenart läßt sich einerseits in der rhythmisch wenig differenzierten, immer voll klingenden Klavierbegleitung und in der Melodie aufzeigen, die ungefähr die Mitte zwischen gedehnter Kantilene und dem Sprechton hält. Alle Gesänge zeichnen sich auch durch überströmenden Gefühlsinhalt und feine komplizierte Harmonik aus. Das Lokalkolorit der steirischen Landschaft und Volkelemente werden oft merkbar. Die Lieder sind, mit Ausnahme des „Italienischen Liederbuchs“, nicht zyklisch angeordnet, hingegen oft von Kammerorchester (einzelnen Instrumenten) begleitet. Neben Kammermusik (Sonaten, Klavierquartett, Trio), die aber immer das Gepräge edler Lyrik trägt, wandte sich Marx in den letzten Jahren der Instrumentalkomposition zu (Romantisches Klavierkonzert, 1919, „Herbstsymphonie“, 1922, Idylle, Concertino für Orchester, 1926, und neuestens „Nordlandsrhapsodie“ mit folkloristischen Einflüssen). Auch hier ist eine echt romantische Überschwenglichkeit und das reiche Strömen der musikalischen Gedanken vorhanden. Stilistisch gehört Marx noch zu den teilweise vom Klangzauber der französischen Impressionisten berauschten Spätromantikern, in seiner Harmonik kündigt sich jedoch schon eine Stilwandlung an. Das Liedschaffen von Richard Strauß weist einen großen Umfang und weite Verbreitung auf. Seine Melodik entwickelt sich von der Aneinanderreihung kürzerer Motive zu großen Perioden, der Schwerpunkt liegt aber nicht so sehr im Gesanglichen, als im Klavier, da sich die Phantasie des Meisters am Instrumentalen befruchtet und die Erkenntnis des Zwiespaltes zwischen Melos und Sprache bei ihm zu stark ist, als daß eine Synthese entstehen könnte. Trotzdem hat Strauß das Ausdrucksgebiet des Liedes nach der ernsten und grotesken Seite hin erweitert, ohne sich aber von seinen Vorbildern (Wagner–Hugo Wolf) gänzlich freizu-

machen. Die Zahl seiner Lieder beträgt etwa 130. Sie lassen sich ziemlich leicht in Gruppen einteilen, da stets mehrere Vokalopera zeitlich beisammenstehen. Von den ersten Bänden, die in den Jahren 1885–88 entstanden, ist vor allem das „Ständchen“ aus op. 15 und „Breit' über mein Haupt“ (op. 19, Nr. 2) zu erwähnen, sowie die „Schlichten Weisen“ (op. 21). Die zweite Gruppe (in den Jahren 1894–97 komponiert) umfaßt die Werke mit Klavier op. 27, 29, 31, 32, sowie die Orchesterlieder op. 33 und enthält diejenigen Gesänge von Strauß, welche am bekanntesten wurden, u. a. „Cäcilie“, „Heimliche Aufforderung“, „Morgen“, „Traum durch die Dämmerung“ und „Ich trage meine Minne“. Nach den 3 Zyklen op. 36, 37 und 39 aus dem Jahre 1898 setzt im Sommer 1899 ein neues Liedschaffen ein, das bis 1901 andauert und die Werke 41, 43, 46–49 sowie die Orchesterlieder op. 44 in sich schließt. Textdichter sind neben Uhland und Rückert von Modernen Henckell („Winterweihe“) und Dehmel („Freundliche Vision“). Nach einem einzelnen Heft (op. 56, 1903) trat eine jahrelange Pause in der Liedproduktion Straußens ein, die erst durch die Lieder, op. 66–68, und die „5 kleinen Lieder“ (op. 69) aus dem Jahre 1919 und die großangelegten 8 „Hymnen“, op. 71, unterbrochen wurde. Die technische und formale Meisterschaft Straußens kommt in den Gesängen der letzten Periode ebenso zur Geltung als früher. Merkwürdig ist auch der Entwicklungsgang Max Regers. Sein Frühwerk, ungefähr 30 Gesänge, steht unter dem Einflusse Brahms' und Schumanns. Dann (etwa in der Weidener Zeit) folgt eine große Reihe von Liedern, die den Stil Hugo Wolfs aufweisen. Reger, der nach eigenen Worten „Wolf übertrumpfen wollte“, steigert die Polyphonie des Klavierparts, läßt die melodischen Linien abwechselnd von der Singstimme in die Begleitung übergehen und bringt viel Tonmalerei, sowie rein deklamatorische Stellen. Reger verläßt jedoch mit seinen 12 Liedern op. 66 diese Bahn und wendet sich in den späteren Jahren einer Vereinfachung des Stiles zu, der in den 60 „Schlichten Weisen“ (op. 76) am reinsten zum Ausdruck kommt. Es ist eine deutliche Rückkehr zur Melodik und formalen Anlage (Strophen!) des alten Volksliedes; der archaisierende Charakter wird auch durch angewendete Kirchentonharmonik betont. In allen Gesängen dieser Zeit stellt sich Reger in bewußten Gegensatz zu Richard Strauß, indem er Texte, die von jenem vertont sind, in ganz anderer Weise in Musik setzt. In die letzte Zeit fallen die 12 geistlichen Lieder (op. 137) und Kinderlieder (op. 142), die tiefsten Gefühlsinhalt bergen. Das lyrische Gesamtwerk Regers umfaßt über 300 Lieder, die vor allem aus dem rein Gefühlsmäßigen, aus der Stimmung heraus geschaffen sind. Daraus erklärt sich die oft unbedenkliche Wahl minderwertiger Texte. Die Skala der Empfindungen Regers reicht von neckischer oder derber Heiterkeit bis zu weltabgewandter Religiosität. In seinen letzten Liedern nähert er sich, wenn auch nicht in bezug auf den harmonischen und melodischen Bau, so doch im Formalen und in der Auffassung der Textverarbeitung der Lyrik Gustav Mahlers. Unmittelbar an Wolf (in der motivischen Begleitung) und an Brahms (in der Formung der Melodie) knüpfen die ersten Gesänge Schönbergs an. In der weiteren Entwicklung entfernt sich die Melodie durch Anwendung großer Intervallsprünge immer mehr vom Deklamatorischen, die Formen werden knapper, präziser, die Kontraste schärfer. Alle in der Instrumentalmusik verzeichneten Merkmale formaler und technischer Art finden sich auch in Schönbergs Lyrik. Als besonderen Fall des Zurückkehrens zur Deklamation muß auf den „Pierrot lunaire“ hingewiesen werden, der, wohl aus dem Bestreben nach einer Überschreitung der Grenzen der absoluten Musik zwecks Vereinigung mit der Schwesterkunst, der Rezitation, die Neueinführung

der „Sprechmelodie“ enthält. Die Worte sind unter genauer Berücksichtigung der Tonhöhe und des Rhythmus zu sprechen. Die von Schönbergs Schülern und anderen jungen Komponisten seitdem weiter verwendete Sprechmelodie stellt die Synthese zwischen Lied und Melodram einerseits und zwischen Deklamation und Gesangsstimme andererseits her.

Die Produktion von Chorwerken ist vielfältig verästelt. Fassen wir die drei großen Gattungen: geistliches Oratorium, weltliches Oratorium und die übrigen Chorwerke ins Auge, so zeigt sich auf dem Gebiete des ersteren in den letzten Jahrzehnten nur geringe Entwicklung. Nach der Reform dieses Typus durch Franz Liszt, der Wagners Technik auf das Oratorium übertrug, haben sich zahlreiche Wagnerepigonen schaffend an Oratorien versucht, ohne stilistisch fortzuschreiten. Neben Max Bruch, Joachim Raff, Felix Draesecke, die schon im vorhergehenden Abschnitt behandelt wurden, und Philipp Wolfrum (geb. 1854), sind von jüngeren, erst in den letzten Jahren erschienenen Werken die „Sündflut“ von Friedrich Ernst Koch (geb. 1862) zu erwähnen, wo Rubinsteins Einfluß deutlich merkbar wird, ferner das Oratorium „Ruth“ (1908) von Georg Schumann (geb. 1866), das mit Wagnerischen Mitteln dramatische Belebtheit erreicht. An großen, mehrteiligen geistlichen Oratorien ist sonst Mangel, während kleinere Werke, biblische Szenen oder Kantaten in größerer Zahl veröffentlicht werden. Hierher gehören die „Heilige Sendung“ und „Höllenfahrt Christi“ von Karl Bleyle (geb. 1880), die „Offenbarung Johannes“ von Walter Braunfels (s. S. 1014), sowie die Chorwerke der Reger-Schule (Grabner) und Kaminskis. Im allgemeinen geht die Produktion an großen Chorwerken mit Orchesterbegleitung zurück, sei es, daß die wirtschaftlichen Schwierigkeiten die Aufführung erschweren, sei es, daß sich die junge Komponistengeneration bewußt von dieser Gattung abwendet. Die vorklassische Vokalpolyphonie wird Vorbild, und so kommt es, daß in einer Art von Chromatik gereinigter Mehrstimmigkeit der Madrigalstil zu neuem Leben erwacht. Die geistige Bewegung, die Elemente des zeitgenössischen Stiles auch auf die alten Formtypen der Vokalmusik zu übertragen, hat zahlreiche Werke für Kammerchor a cappella hervorgebracht. Max Butting (A-cappella-Chöre op. 27), Paul Hindemith (Liederbuch für mehrere Singstimmen op. 33) und Ernst Křenek (drei gemischte A-cappella-Chöre op. 22, vier kleine A-cappella-Chöre op. 35, vier A-cappella-Chöre op. 47, kleine Kantate für A-cappella-Chor op. 51) haben sich zuerst mit dieser Gattung beschäftigt, dann folgten ihnen zahlreiche Komponisten nach, unter denen noch Wilhelm Weismann (geb. 1900) und Hugo Herrmann (s. S. 1037) und die Österreicher Felix Petyrek und Hans Gál (Epigramme für gemischten Chor a cappella op. 27) genannt seien. Die große Bewegung des Massengesanges der Arbeiter (Männer- und gemischter Chor), die in den letzten Jahren immer stärker merkbar wird, hat einen ganzen Literaturzweig der Chorproduktion, die Arbeiterchöre, ins Leben gerufen. Zunächst begannen einige Komponisten soziale Texte im Stile der konventionellen Chorkomposition der romantischen Vergangenheit zu formen. Hierher gehören etwa die Führer der Bewegung Gustav Adolf Uthmann (1867—1920) in Deutschland und Josef Scheu (1841—1904) in Österreich. Eine Unzahl von Komponisten, die den Durchschnitt nicht überragten, waren auf diesem Gebiete tätig. Erst in den letzten Jahren haben sich geistig und technisch hervorragende Vertreter der jüngeren Generation dieser Gruppe zugewendet, in Deutschland vor allem Wilhelm Knöchel (geb. 1881), Hermann Scherchen (s. S. 1009), Erwin Lendvai (s. S. 1021) und Heinz Tiessen (s. S. 1021), in Österreich Josef Seyfried (geb. 1871) und mehrere Jüngere. Alle diese Kom-

ponisten schreiben entweder kleinere Chorlieder für Arbeiter oder größere, abendfüllende Werke. Hier finden sich Ansätze zu neuartigen sozialistischen Oratorien. Dieser Gruppe gegenüber steht eine andere, die tiefen geistigen Widerhall aus der alten Gemeinschaft des Christentums mit neuen Kunstmitteln sucht. Die Vertonungen zahlreicher Psalmen (23. von Alexander Zemlinsky, 69. von Heinrich Kaminski, 100. von Max Reger, 116. von Franz Schreker u. a.) wären hier einzureihen, sowie die Werke, welche zur reinen Kirchenmusik überleiten (Te deum und Große Messe von Braunsfels, Berthold Goldschmidt „Requiem“). Die über dem evangelischen Choral aufgebaute, rein vokal-mehrstimmige Choralkantate, welche die Übertragung des instrumentalen Choralvorspiels (Bach) auf das Gebiet der Chorik darstellt und von Max Reger erstmalig gestaltet wurde, ist gleichfalls hier anzuführen. Das große weltliche Oratorium ist seit Bruch, Adalbert v. Goldschmidt sowie anderen um einige Werke bereichert worden, die ebenfalls auf Wagner fußen. In den letzten Jahren wurden bekannt: „Totentanz“ von Felix Woyrsch (geb. 1860), „Der Sonne Geist“ von F. Klose, „Frühlingsfeier“ von C. Prohaska, des Wienerers Karl Weigl „Weltfeier“, das „Hohe Lied“ von Ernst Kanitz. Den Höhepunkt in bezug auf Wirkung und Aufgebot bilden die „Gurrelieder“ von Arnold Schönberg (s. S. 1021) und Mahlers VIII. Symphonie (s. S. 1007). Die kleineren Arten, des weltlichen Oratoriums sind schwer von der (dramatischen) Kantate und anderen Chorformen abzugrenzen. In dieser Reihe wären noch zu nennen: mehrere Werke von J. L. Nicodé, Richard Mandl (1859—1918), das „Klagende Lied“ von Mahler, Pfitzners „Der Blumen Rache“, sowie die kleineren Chorwerke von Reger („Römischer Triumphgesang“, „Weihe der Nacht“, „Gesang der Verklärten“, „Die Nonnen“ usw.). Im allgemeinen finden wir seit Reger erhöhte Polyphonie, häufige Anwendung von Enharmonik und Chromatik, sowie Vergrößerung des Umfanges der Stimmen. Richard Strauß hat an Chorwerken mit Orchesterbegleitung „Taillefer“, „Bardengesang“ sowie „Wanderers Sturmlied“ komponiert. Ein Monumentalwerk schuf er mit den „Tageszeiten“, einem Zyklus für Männerchor und Orchester, op. 76 (1928). An A-cappella-Werken sind die „Deutsche Motette“ und zwei Gesänge („Der Abend“ und „Hymne“), sämtlich für 16stimmigen gemischten Chor, zu nennen. Auch den Männergesang A-cappella pflegt er (Werk 42 und 45), ebenso wie Reger, der zahlreiche Volksliedbearbeitungen für Männerchor setzte. Zahllos sind die Komponisten, die sich nahezu ausschließlich auf dem Gebiet des Männerchores betätigen. Hier sind in Deutschland am bekanntesten: der Kölner Richard Trunk (geb. 1879), der Leipziger Gustav Wohlgemuth (geb. 1863) und der Westfäler Rudolf Buck (geb. 1866). In Österreich wären der greise Adolf Kirchl (geb. 1858) und Josef Reiter (geb. 1862) zu nennen, dann die fortschrittlicheren Carl Lafite (geb. 1872), Viktor Keldorfer (geb. 1873) und Hans Wagner-Schönkirch (geb. 1872). Oskar Fried (geb. 1871) steht in seinem Chorschaffen zwischen Mahler und Strauß. Sein „Erntelied“ und „Trunkenes Lied“ zeichnen sich durch Betonung des Deklamatorischen und gesteigerte technische Anforderungen aus. Die Versuche mancher impressionistischer Komponisten wären noch zu erwähnen, die Chorstimmen ohne Worte als klangfärbenden Instrumentaleffekt verwenden.

b) DIE OPER. Die stilistische Entwicklung der Oper in den letzten Dezennien strebt eine Loslösung von dem Einfluß Richard Wagners an. Die Versuche in dieser Richtung erfolgen in mannigfacher Weise. Richard Strauß wählt literarisch wertvolle Texte, die er mit symphonischer Musik in geeigneten Formen umkleidet, ohne der Forderung Wagners nach dem musikdramatischen Gesamtkomplex in orthodoxer Art zu folgen. Eugen d'Albert und andere

untermalen in naturalistischem Sinne, ähnlich dem italienischen Verismo, das dramatische Geschehen, mit dem Hauptaugenmerk auf die Bühnenwirksamkeit. Bei ihnen, wie allenthalben in der Oper, machen sich (mehr als in andern Musikgattungen) die Einflüsse des Auslandes am stärksten geltend. Auch Franz Schrekers Schaffen ist von romanischen Elementen nicht frei, die sich allerdings in anderer Weise auswirken. Er wendet sich einer Oper zu, die auf Klangsymbole in impressionistischem Sinne gestellt ist, ohne aber auf dramatische Wirkung und motivische Arbeit zu verzichten. Andere Komponisten, besonders Hans Pfitzner, setzen das Werk Wagners im selben Sinne durch Steigerung der Mittel fort. Von dieser Richtung, der „spätromantischen Oper“, ist schon die Rede gewesen, da mit ihr die Entwicklung des 19. Jahrhunderts abgeschlossen wird. Die, wenn auch erst in späteren Jahren entstandenen Bühnenwerke der Epigonen fallen ebenfalls nicht in diesen Abschnitt. Die komische Oper hat seit der Jahrhundertwende keinen stilistischen Wendepunkt aufzuweisen, nur die Volksoper (besonders in Österreich) blüht weiter. In die letzten Jahre fallen Versuche der Komponisten im Kreise um Arnold Schönberg und auch von diesem selbst, der Oper durch Versetzung ins Übersinnliche, Mystische, ja sogar zuweilen ins Religiöse eine Richtung zu geben, die sie in die Nähe des Oratoriums bringt, aber vom Bühnendrama entfernt. Auch die Beschäftigung mit Ballett und Pantomime, besonders unter russischem und französischem Einfluß, wird wieder merkbar. Die jüngsten Komponisten, die den musikantischen Eigenwillen als primäres Gestaltungsprinzip betrachten, suchen für die Oper Nummerngliederung mit rein musikalischen Formen oder Annäherung an das Singspiel durch Betonung des tänzerischen Elementes.

Das Opernschaffen von Richard Strauß hat unmittelbar unter dem Eindrücke der Musikdramen Wagners eingesetzt. Seine Erstlingsoper (der dreiaktige „Guntram“, op. 25), die im Jahre 1894 entstand, geht in der Anlage und Arbeit genau auf den Bayreuther Meister zurück. Nur in manchen Melodien zeigen sich periodenartige Wendungen des Brahms-Schumann-Stiles. Auch die nächste Oper, der Einakter „Feuersnot“ (1901), op. 50, ist noch nicht ganz selbständig. Aber die symphonische Behandlung des Orchesters, der Hang zum Parodistischen, zur Persiflage, ist neben breiter Lyrik schon deutlich merkbar. Auch die Vorliebe Straußens für Erotik kommt, durch den Text Ernst von Wolzogens angeregt, das erstemal zum Durchbruch. Erotik durchzieht auch die dritte Oper, „Salome“ (op. 54), entstanden 1905, in welcher der Opernstil Straußens entwickelt erscheint. In der Dichtung Osk. Wilde tritt übrigens die Erotik nicht als Selbstzweck, sondern als Hintergrund eines tiefen Seelendramas auf. Die Musik enthält Stellen rein melodischer Art, dann wieder rhythmisch genau dem Wort angepaßten Sprechgesang. Das Orchester wird noch mehr verselbständigt und mit größter Freiheit behandelt. Die ungeahntesten Tonmalereien und Klangbilder werden zur Schilderung eines überspannten Gefühlslebens und der äußeren Vorgänge angewendet. Einzelne Szenen bilden geschlossene Einheiten, der Tanz der Salome eine Art symphonischen Zwischenspiels als Peripetie des Dramas. Die Leitmotivtechnik ist aber noch deutlich, nur in der Orchesterbehandlung gegen Wagner vorgeschritten. In diesem Stücke herrscht ein offener Gegensatz zwischen der naturhaften süddeutschen Geradlinigkeit der Musik und dem komplizierten Geflecht des teilweise dekadent erscheinenden Textbuches. Um eine vollständigere Verschmelzung mit dem Text zu erreichen, ging Strauß eine ständige künstlerische Verbindung mit dem österreichischen Dichter Hugo v. Hofmannsthal ein. Trotzdem aber die

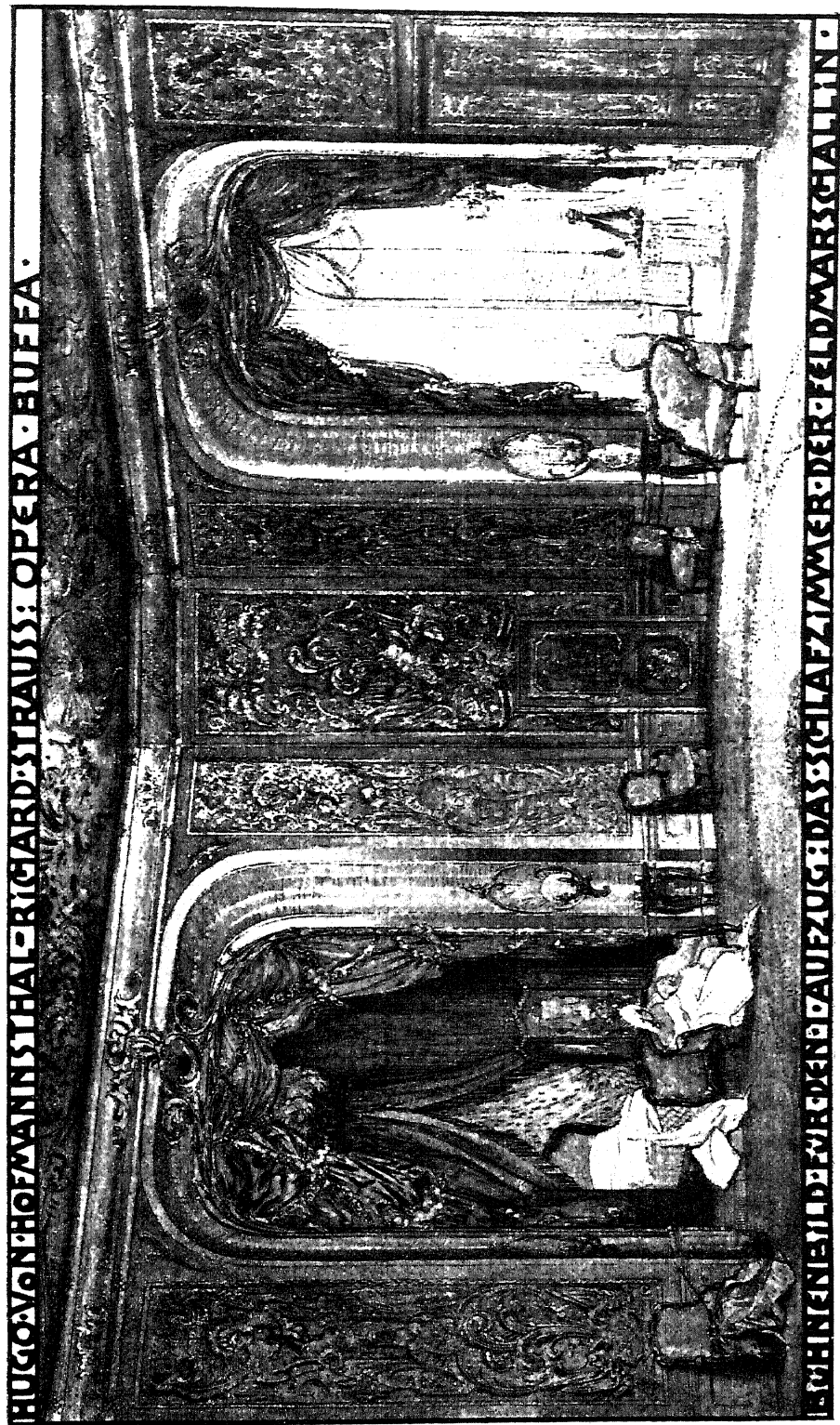


Abb. 86. Richard Strauß, Der Rosenkavalier, Inszenierung der Wiener Staatsoper, Bühnenbild zum ersten Aufzug von Alfred Roller.
Mit Genehmigung der Firma Adolph Fürstner, Berlin W 10, Copyright 1910 by Adolph Fürstner.

Meisterwerke der „Elektra“ (op. 58, 1909) und des „Rosenkavalier“ (op. 59, 1911) aus diesem Zusammenarbeiten hervorgingen, ist die Wesensart der beiden Künstler nichts weniger als gleichartig. Und so entstand der Typus der literarisch-musikalischen Oper, in der beide Teile (Text und Musik) künstlerisch wertvoll, aber nicht homogen sind. Die „Elektra“ bedeutet den Endpunkt der ersten Entwicklungslinie des Straußschen Bühnenschaffens. Der Höhepunkt der deskriptiven Musik wird erreicht, die Tonalität an vielen Stellen verlassen, Charakterisierung durch rhythmische Klanggeräusche nicht verschmäht. Die rein konzertmäßige Führung der Instrumentalstimmen, zu denen die Singstimme nur wenig kontrastiert, wird der Schilderung des gesteigert Maßlosen, Ungeheuerlichen dienstbar gemacht. Erst in der Apotheose des Schlusses kehrt die Rundung einer naiv erfundenen, tonalen Melodie wieder. Die Artistik erreicht auch im Orchester eine neue Höhe. In der „Elektra“ sind die Streicher durchgängig dreifach geteilt, die Holzbläser auf die Zahl von vier gebracht. (Klarinetten sogar acht mit Es-Klarinette und Bassethorn.) Dazu kommt das neu eingeführte Heckelphon und im Schlagwerk Ruten und Ketten. Im „Rosenkavalier“ kündigt sich die Rückkehr zur Einfachheit an. Diese dreiaktige komische Oper enthält eine mit Ausnahme weniger Stellen völlig diatonische Harmonik. Die geschlossenen Gebilde (Duett, Terzett) zeigen in ausgesprochenem Maße als bisher bei Strauß liedförmige Anlage; Tanztypen (Walzer) werden angewendet und im Orchester, trotz der großen Besetzung, solistisch kammermusikalische Wirkungen aufgesucht. Derbe Realistik fehlt nicht, aber das Deskriptive tritt in den Hintergrund. Die klassizistisch-formale Orchesteroper verdrängt die romantisch-symphonische Dichtung. Diese Entwicklung setzt sich in „Ariadne auf Naxos“ fort (op. 60, entstanden 1912, umgearbeitet 1917). Der Formwille und das Hinneigen zum Archaistischen wird stärker betont. Ist es doch ursprünglich ein Spiel im Spiele, wenn der „Bürger als Edelmann“ (von Molière) seinen Gästen eine Opernvorstellung geben will. Daß es „Opera seria“ und „buffa“ gemischt sein soll, ist nur eine Verstärkung des artistischen Reizes. Der Charakter der „Ariadne“-handlung und -musik ist daher erotisch-pathetisch (homophon), der der eingeschobenen „Zerbinetta“-Episoden humoristisch-ironisch (polyphon). Die Formen sind die der alten Oper („Szene und Arie“, Rondo, Ensembles), die Auffassung teils naturalistisch, teils stilisiert. Das Orchester in Kammerbesetzung (36 Mann und Klavier) wird in ungeahnter Klangfülle gesetzt, obwohl auch hier die archaisierende Tendenz durch chorische Verwendung und Gegenüberstellung der verschiedenen Klangcharaktere betont wird. Zwischen der „Ariadne“ und den letzterschienenen Opern Straußens liegt das im Jahre 1914 entstandene pantomimische Ballett „Josephslegende“, welches für das russische Ballett verfaßt wurde. Die „Frau ohne Schatten“ (op. 65, 1919), eine symbolistische Märchenoper, wendet den „Ariadne“-Stil auf größere Dimensionen an. Die Musik hält sich an den Stimmungsgehalt ganzer Szenen, die solistischen Orchesterwirkungen sind verstärkt. Die Einlagerung breiter lyrischer Partien in den Fluß des Geschehens, die Anwendung von Monologen (im 2. Akt ein direktes „Lamento“) fällt auf. Die Singstimme ist mit Koloraturen, aber auch mit melodramatischen Sätzen ausgestaltet. Ensembles, (Kinder-) Chöre und gebaute Finalszenen nehmen dem Werk den Charakter des Bühnendramas und nähern es der barocken Festoper. Einen ganz anderen Weg schlägt „Intermezzo“ (op. 72, 1924) ein. Strauß nennt dieses Werk eine bürgerliche Komödie mit sinfonischen Zwischenspielen. Stilistisch neuartig ist der bis auf wenige kantablere Teile konsequent festgehaltene rezitativische Sprechgesang, der sich zuweilen dem

Naturalismus annähert. Die rein musikalische Entwicklung wird in geschlossene Stücke außerhalb der dramatischen Handlung verlegt. Strauß hat den Text zu diesem Lustspiel selbst gefaßt; er stilisiert künstlerisch eine Episode aus dem eigenen Leben. Auf dem Wege der „Frau ohne Schatten“ schreitet „Die ägyptische Helena“ (op. 75, 1928) weiter, in welchem Werk symbolisch die Synthese zwischen der Klassizität der Antike und dem Wagnerischen Ausdrucksdrama wieder angestrebt wird. Musikalisch verfolgt Strauß weiter die Richtung, bei vollkommen beibehaltener sinfonischer Grundtendenz durch motivische Arbeit die Einheit zwischen Szene und Musik zu erreichen. Kleinere Bühnenwerke Straußens aus letzter Zeit sind das heitere Wiener Ballett „Schlagobers“ (op. 70, 1924) und die Ergänzungsarbeiten zur Hofmannsthalschen Neugestaltung von Beethovens „Ruinen von Athen“. Als vorläufig letztes Bühnenwerk ist die Oper „Arabella“ nach dem Text von Hofmannsthal (1929) zu erwähnen.

Wie bei Strauß das musikalische Gestaltungsprinzip im Vordergrund steht und das metaphysische beiseite geschoben wird, ist dies auch bei einigen andern Komponisten der Fall. Die dramatische Linie wird aus der melodischen entwickelt. So bei Herrmann Wolfgang Waltershausen (geb. 1882), dessen Gestalt sich vom Kreise der Münchner Schule abhebt und der mit seinem (1912 entstandenen) „Oberst Chabert“ den stärksten Erfolg erreichte. Auch E. N. v. Reznicek gehört in diese Reihe, (mit Ausnahme seiner neuesten Oper „Ritter Blaubart“, in der sich eine Stiländerung ankündigt), sowie Joseph Gustav Mrázek (geb. 1878 in Brünn) und der Österreicher Franz Schmidt (geb. 1874) mit seinen, besonders an symphonischen Stellen überschwenglichen Opern „Notre-Dame“ (1914) und „Fredegundis“ (1922), die jedoch an der Qualität der Textbücher leiden. In weiterem Abstände ist der Jungösterreicher Hans Gál (s. S. 1015) mit seinen Opern „Die heilige Ente“ (1923 mit viel Erfolg aufgeführt) und „Das Lied der Nacht“ (1926) zu nennen, ferner, ohne sie stilistisch einzureihen, die österreichischen Komponisten Franz Neumann (1874–1929), Ferdinand Zaijcek-Blankenau (geb. 1877), Aladár Szendrei (geb. 1884) und Bernhard Paumgartner (geb. 1887); in Deutschland: Wilhelm Mauke (geb. 1867), Friedrich Klose (geb. 1862), Bernhard Schuster (geb. 1870), Paul Graener (geb. 1872), José Berr (geb. 1874), Georg Vollerthun (geb. 1876), Alfred Schattmann (geb. 1876), Hermann Noetzel (geb. 1880), Albert Noelte (geb. 1885) und Heinrich Bienstock (geb. 1894). Die deutsche Oper wurde durch den französischen Impressionismus, durch die Werke von Debussy und Paul Dukas, stark beeinflusst. Auch die Mystik der Texte Maeterlincks blieb nicht ohne Eindruck. Während aber diese Einflüsse bei Pfitzner und den späteren Komponisten umgestaltet und verarbeitet auftreten, spiegeln sie sich in der Erscheinung Franz Schrekers am stärksten.

Franz Schreker (1878 in Monaco geboren), wurde 1912 Theorieprofessor an der Wiener Staatsakademie und ist seit 1920 Direktor der staatlichen Hochschule in Berlin. Die kompositorische Entwicklung Schrekers liegt klar zutage. Die Jugendwerke vor 1900, vorwiegend Lieder, stehen unter dem Einflusse von Brahms, der durch den Lehrer Fuchs noch verstärkt wurde. Sie sind einfach gehalten, rein diatonisch, zeigen wenig motivische Arbeit, dafür den Hang zum Spielerischen und zur Tonmalerei. Auch Chöre, eine lyrische Oper „Flammen“, die durch eigenartige Homophonie auffällt, sind nicht besonders bemerkenswert. Die wachsende Beeinflussung durch Debussy, die sich vor allem in der Harmonik (Mischklänge, Akkorde mit übereinandergeschichteten Quinten) ausprägt, beginnt mit den Orchesterwerken:

„Romantische Suite“, „Ekkehard“, „Phantastische Ouvertüre“. In den nachfolgenden Balletten: „Rokoko“ (Suite im alten Stil) und „Der Geburtstag der Infantin“ wird die Harmonik persönlicher, um endlich in dem ersten großen Bühnenwerk, „Der ferne Klang“ (1912) ein spezifisches Gepräge zu gewinnen. Der Schwerpunkt von Schrekers gesamter Musik liegt in dieser Harmonik und der Instrumentation, die in ihren schillernden Klängen und Mischfarben eigenartig wirkt. Der Dreiklang bleibt noch Grundlage, aber Sext und None werden als „Farbe“ in ihn einbezogen, fremde Wechselnoten in das Akkordische verlegt, ja ganze Gruppen von Akkorden gemischt. Mannigfache Begleitungsfiguren und verschiedene, durcheinander oszillierend verwendete Rhythmen dienen einem Kolorit, das durch die Instrumentation noch verfeinert wird. Das symphonische Prinzip im Orchester ist völlig aufgegeben. Die Melodik, von den Romanen befruchtet, ist nicht plastisch geformt, sondern in enge Verbindung mit Klangflächen gebracht. Die Motive sind aber nicht tonmalerisch illustrativ, sondern gesanglich erfunden, die Einheit von Harmonie und Klang nicht zu trennen. Die Opern, deren dramatische Grundidee immer von einem klanglichen Symbol ausgeht und deren dramatisches Geschehen aus einer musikalischen Vision hervorgeht, haben gemeinsam, daß in ihnen eine Erotik Platz greift, die bis zum pathologischen Sexualtrieb ausartet. Das Bühnenwirksame, Theatralische behält aber stets die Oberhand über das Symbolistische. Dem „Fernen Klang“ haften noch Züge naturalistischer Schilderung an. Auch ist ein Versuch zu bemerken, den ganzen 2. Akt formal wie eine Symphonie aufzubauen. „Das Spielwerk und die Prinzessin“ (1913, aber 1920 umgearbeitet), äußerlich eine romantische Märchenoper, begünstigt ebenfalls das Klangsymbolische. „Die Gezeichneten“ (1918) sind eine Renaissanceoper, in der mystische Phantastik sich mit handgreiflicher Wirksamkeit paart. Von den späteren Opern Schrekers hat „Der Schatzgräber“ (1920) die weiteste Verbreitung gefunden. In dieser Oper, deren Textbuch (Schreker ist stets sein eigener Textdichter) wieder auf das Märchen zurückgreift, finden sich Züge vom Streben nach musikalischer Vereinfachung. Weitere Opern Schrekers sind „Irrelohe“ (1924) und „Der singende Teufel“ (1928), die keine wesentlich neuen Stilelemente enthalten. In letzter Zeit hat Schreker mit seinen Orchesterliedern „Vom ewigen Leben“ und einer Suite für Rundfunk neue Wege gesucht.

Eine große Anzahl jüngerer Komponisten ist aus Schrekers Schule hervorgegangen. Der Namen Hába, Křenek, Petyřek und ihres Stilwandels wurde bereits gedacht. Ferner sind Walter Gmeindl („Gesang der Idonen“, Chorwerk), Josef Rosenstock (geb. 1895 in Krakau) mit mehreren Orchesterwerken, und der Wiener Ernst Kanitz (geb. 1894) mit Liedern und Orchesterstücken zu nennen. Letzterer zeigt die Übertragung der Schrekerschen Harmonik auf das Gebiet der absoluten Musik am deutlichsten. Aus Franz Schrekers Wiener Lehrzeit sind noch Jascha Horenstein (1898) und Friedrich Reidinger zu nennen. Bekannt wurden Berliner Schüler Schrekers. So etwa Hugo Herrmann (geb. 1896), der sich durch seine formal überaus interessant angelegten Werke (Chöre, Lieder, Madrigale, Kammerkantate) hauptsächlich auf vokalem Gebiet in die erste Reihe der jüngsten Komponisten gestellt hat. Vorwiegend instrumental arbeitet Paul Höffer (1895), der Kammermusik und Orchesterwerke veröffentlicht hat und gegenwärtig Lehrer an der Berliner Hochschule ist. Berthold Goldschmidt (geb. 1903) ist technisch sehr begabt. Er hat sich der radikaleren Richtung unter Beibehaltung alter Formtypen angeschlossen. Ähnlich gerichtet ist Ernst Pepping (1901), der sich Hindemiths Stil in instrumentalischen Arbeiten nähert. Der ältere Karol Rathaus (geb. 1895) ist seiner Abstammung nach der polnischen Moderne zuzurechnen.

Stilistisch ganz eigenartig, in der Orchesterbehandlung an Strauß gemahnend, in der Harmonik aber fast über Schreker hinausgehend, sind die Bühnenwerke Alexander v. Zemlinskys (geb. 1872 in Wien, Opernleiter des Deutschen Landestheaters in Prag 1911–1927, gegenwärtig Staatsoperndirigent in Berlin). Die Einakter „Eine florentinische Tragödie“ und „Der Zwerg“ sind ernste, „Kleider machen Leute“ und „Es war einmal“ heitere, der lust-

spielartigen Märchenoper angenäherte Stücke. Zemlinsky, der auch auf dem Gebiete der Kammermusik und in absoluten Orchesterwerken Bedeutendes leistet, hat als Lehrer (Schwager) Arnold Schönbergs und E. W. Korngolds großen Einfluß auf diese beiden Komponisten.

Die dritte Richtung der Oper wird vornehmlich durch Eugen d'Albert mitbestimmt. Sein Stil begann im Zeichen Wagners, er ist deshalb auch in die vorige Stilepoche (s. S. 887) aufgenommen. Seine späteren Bühnenwerke („Flauto Solo“, 1905) verraten die Einflüsse des italienischen Verismo und Konversationsopernstils, der auch in seinem Hauptwerk „Tiefland“ (1903, Text von Rudolf Lothar) hervortritt, wo er mit Beherrschung aller orchestertechnischen Mittel eine brutal spannende Handlung naturalistisch auf die Bühne bringt. Diesem Werke folgten noch zahlreiche andere, die jedoch keine nachhaltigen Eindrücke hervorrufen konnten. Max von Schillings (geb. 1868), 1919–1925 Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper, ist stilistisch der jüngeren Wagner-Nachfolge zuzuzählen (s. S. 887). Mit seinem letzten Bühnenwerk, der Renaissanceoper „Mona Lisa“ (1915) beginnt ein Stilwechsel, der geschlossene Formen, eine wirkungsvolle Melodik und eigenartige Instrumentation erkennen läßt.

Züge von der Theatralik d'Alberts, der Technik Richard Straußens, vermischt mit der Puccinis, aber auch charakteristische Merkmale zu eigener Entwicklung, finden sich in den Opern Erich Wolfgang Korngolds (geb. 1897). Mit einer großen Reihe von Werken hat er schon in früher Jugend Beachtung gefunden. Sein dramatisches Erstlingswerk, die Pantomime „Der Schneemann“ (1908/09), wurde von seinem Lehrer Alexander v. Zemlinsky instrumentiert. Die erste eigene Bühnenarbeit, die Spieloper „Der Ring des Polykrates“ entstand 1914 als op. 7. Schon in diesem Stück enthüllt sich die fertige Kunst, musikalische Motive zu variieren und zu verflechten. Zitate aus eigenen und fremden Werken sind lustspielmäßig absichtsvoll angewendet, dabei die einzelnen Szenen formal geschlossen und architektonisch gestaltet. Der Stil ist nicht neuartig, aber die Musik anmutig und leicht dahinfließend. Die zweite Oper: „Violanta“ (1915, op. 8), ist einem ganz anderen Stimmungskreis entnommen. Ein Renaissancedrama voll Bühnenwirksamkeit und tragischen Geschehens. Das Orchester ist gegenüber dem „Ring des Polykrates“ vielfach verstärkt, die Leitmotive werden prägnant erfunden, oft mit harmonischen Neubildungen im Sinne von Strauß und Schreker versehen. Aber auch Stellen von geschlossener, üppig dahinfließender Melodik in italienischem Sinne sind häufig. Die Instrumentationskunst ist bis zur Reife entfaltet und der Sinn für dramatische Wirkungen treffsicher ausgeprägt. In der „Toten Stadt“ (1918/19, op. 12), der dritten Oper des jungen Komponisten, ist eine noch stärkere Betonung der psychologischen Motivtechnik festzustellen. Die Harmonik ist aber einfacher als in der „Violanta“, die Mischung der Stilelemente deutlicher. Das vorläufig letzte Bühnenwerk Korngolds ist „Das Wunder der Heliane“ (op. 20, 1927), in dem die in der „Toten Stadt“ eingeschlagene orchestrale Motivtechnik mit ihren klangreichen Einfällen fortgeführt wird. Der Komponist hat sich auch durch vorbildliche Neubearbeitungen einiger Operetten von Johann Strauß und durch Formung des musikalischen Nachlasses Leo Falls („Rosen aus Florida“, 1929) auf dem Gebiet der leichten Musik einen Namen geschaffen. Eine beträchtliche Anzahl von Kammermusikwerken, in denen der orchestrale Klang und gewandter Aufbau vorherrscht, und mehrere Orchesterstücke, sowie die Bühnenmusik zu Shakespeares „Viel Lärm um nichts“, ergänzen das Bild einer ungewöhnlich reich und frühzeitig produzierenden Natur. In einer Richtung, die Korn-

golds Schaffen verwandt ist, bewegen sich auch die Opern des ihm gleichaltrigen Wiener Hans Ewald Heller („Satan“, Operetta seria, 1920, „Messalina“, 1922).

In Österreich hat das Bemühen um eine volkstümliche Oper leichteren Charakters nie aufgehört. An Kienzl (s. S. 886) und Richard Heuberger („Barfüßle“, 1905) sowie Leo Blech (Vertonung des Raimundschen „Alpenkönig und Menschenfeind“, 1903) reihen sich Werke, welche die romantische Oper mit den Wiener Lokalsingspielen, aber auch mit den Erfordernissen des Musikdramas verquicken. Julius Bittners (geb. 1874 in Wien) Opernschaffen führt dieser Gattung neues Leben zu. Trotz seiner streng formalistischen Schulung stand der Jüngling völlig unter Wagners Einfluß und begann vorerst deutsche Heldenopern zu komponieren. In der „Roten Gred“ (1906) gelangt er zur Eigenentfaltung: Warm empfundene Melodien, teils stilisiert, teils in natürlichem Flusse, aber immer volksmäßig erdacht, einfache, aber doch klingende Orchesterbehandlung, Sinn für derbbäurischen Humor, aber auch verfeinerte Sentimentalität und Innigkeit. In den späteren Opern tritt auch der Zug zur Parodie und zu beabsichtigten Stilkopien hinzu. Bei Bittner wechselt Motivarbeit mit geschlossenen Liedern und vielen nur rhapsodisch dahinfließenden illustrativen Textuntermalungen. „Der Musikant“ entstand 1907/08, dann in rascher Folge „Der Bergsee“ (1911), „Das höllisch Gold“ (1916), „Die Kohlhaymerin“ (1921), „Das Rosengärtlein“ (1923), „Mondnacht“ (1928) sowie einige Singspiele und Operetten. Alle Texte hat sich der Komponist selbst gedichtet, alle bergen dieselben starken, urwüchsigen Einfälle. Nur die Ausarbeitung ist qualitativ verschieden. „Der Musikant“ und „Das höllisch Gold“ zeigen Bittners in der Echtheit wurzelnde Begabung, die auch auf das Symbol zurückgreift, am deutlichsten. Auch die Opern von Robert Konta (geb. 1880) sind vorwiegend volkstümlich-märchenhaft.

Schließlich seien Versuche erwähnt, die den Stil und die Ausdrucksmöglichkeiten der Bühne auf andere Gebiete übertragen wollen. In Schönbergs erstem dramatischen Werk „Erwartung“ (op. 17) ist das Problem gesetzt, sichtbar darzustellen, was in einem Menschen in dem Momente höchster Spannung vorgeht. Diese Spannung wird in Szenen aufgelöst. Die Musik schildert einzelne Gefühlszustände, ohne sich an irgendein Vorbild anzulehnen, in den kürzesten und prägnantesten Formen, Ein Takt genügt oft zur Festhaltung einer Stimmung. Von Expansion, Symmetrie ist keine Rede mehr. Wir haben eine neue, oft nicht leicht verständliche musikalische Ausdrucksform vor uns, deren Einwirkung auf den Opernstil vorläufig noch nicht erkennbar ist. Auch die Wirkung der „Glücklichen Hand“ (op. 18), die zur Erzielung der Stimmungen auch Farben und Lichter erfordert, läßt sich ohne Ausführungsmöglichkeit aus der Partitur nur andeutungsweise ahnen. Auch Egon Wellesz (geb. 1885 in Wien) schreibt nicht Opern in der gebräuchlichen Art. Er will, vorwiegend in seiner „Prinzessin Gimara“ (1920), der „Alkestis“ (1922) und an den Stil des Oratoriums anknüpfend, innere Entwicklungen musikalisch ausdrücken. In Goethes „Scherz, List und Rede“ (1928) versucht er auch dem Singspiel neue Wege zu weisen. Mit den zeitgenössischen Mitteln der modernsten Harmonik und Orchestrierung frei schaltend, wendet er auch geschlossene Formen an, ohne aber dramatische Psychologie zu versuchen. Er „objektiviert“ in einem kultischen, weltabgewendeten Sinne, ohne sich durch die Wirksamkeit und den äußeren Erfolg beirren zu lassen. Wellesz hat auch der Pantomime erhöhte Aufmerksamkeit zugewendet und ihr neue Möglichkeiten erschlossen („Diana“, „Persisches Ballett“, „Achilles auf Skyros“, „Die Opferung des Gefangenen“ 1926). Alban Berg führt in seiner Oper

„Wozzeck“ die konzentrierten Formen der absoluten Musik wieder in die dramatische Szene ein. Die 15 einzelnen Auftritte bilden abgeschlossene Musikstücke, der 2. Akt eine Symphonie in 5 Sätzen, der dritte 6 Inventionen. Auch hier ist äußerste Verdichtung, wie bei Schönberg, bewirkt.

Stilistisch wäre hier der Wiener Max Brand (geb. 1892) anzureihen, der mit seiner Oper „Maschinist Hopkins“ (Duisburg 1929) einen ganz außergewöhnlichen Erfolg gehabt hat. Dieses Werk zeigt zum Teil den expressionistischen Ausdrucksstil, der zuweilen bis an die Grenze der Zwölftontechnik geht, zum Teil den Einfluß der modernen Tänze. Auch sind bei Brand neue, beachtenswerte Versuche der Chorverwendung zu finden (Sprech- und Gesangschor). Der Einfluß der Tänze und anderer absoluter Formen der Instrumentalmusik auf die Oper ist für die Werke der jüngsten Bühnenkomponisten charakteristisch. Sie gehen nicht mehr von der Durchdringung von Text und Musik aus (Wagner), sondern von der bewegungsmäßigen Entsprechung eigener Musikformen zu den Bühnenvorgängen. So ist die Nummernoper „Cardillac“ von Paul Hindemith (op. 39, 1926) stilistisch zu deuten, in der konzertante Musikstücke neben dem Drama laufen. Hindemith hat sich als dramatischer Komponist in verschiedenen Stilen betätigt. Er schrieb zuerst drei Einakter: „Mörder, Hoffnung der Frauen“ (op. 12, 1921), das Marionettenspiel „Das Nusch-Nuschi“ (op. 20, 1921) und „Sancta Susanna“ (op. 21, 1922). Dann wendete er sich der Tanzpantomime zu („Der Dämon“, op. 28, 1924) und hat dadurch dem Ballett, besonders durch die kammermusikalische Orchesterbesetzung und neuartigen rhythmischen Ausdruck Anregungen gegeben. In seinem letzten Bühnenwerke „Neues vom Tage“ sucht Hindemith Anknüpfungen der ernsten Musik an die Operette. Ebenso spielerisch ist sein Sketch „Hin und zurück“ (op. 45, 1927), in dem die Form der sogenannten Kurzoper ausgeprägt ist, die sich, durch die Musikfeste in Baden-Baden angeregt, bei mehreren Komponisten eingebürgert hat. Ganz wenige Bühnensänger, ein Kammerorchester und eine möglichst zusammengedrückte Handlung charakterisieren sie. Hierher gehören: „Die Prinzessin auf der Erbse“ Märchenoper von Ernst Toch (op. 43, 1927), „In zehn Minuten“ von Walter Gronostay, „Gazellenhorn“ von Hugo Herrmann und „Saul“ von Hermann Reutter (geb. 1900 in Stuttgart), ein besonders interessantes Stück, endlich das Singspiel „Mahagonny“ von Kurt Weill. Dieser Komponist zeigt in seinen Bühnenwerken stets die Beeinflussung durch die Rhythmen der modernen Tänze. Er begann mit dem Einakter „Der Protagonist“ (1926), dann folgten die sketchartigen Stücke „Royal Palace“ (1927) und „Der Zar läßt sich photographieren“ (1928), kurze Opern mit scharfen dramatischen, geradezu explosiven Wirkungen. Den größten äußeren Erfolg hatte Kurt Weill mit seiner „Dreigroschenoper“ (1928), in der er versucht, der altenglischen Bettleroper durch Aufpflanzung kabarettartiger Songs und moderner Tanzlieder neues Gewand zu geben. Schwächer ist „Happy End“ (1929) mit zahlreichen „Songs“. Von witziger Schärfe zeugen auch die Bühnenwerke Erwin Dressels „Armer Columbus“ (1927) und „Kuchentanz“ (1929). Zu den meistaufgeführten jungen Bühnenkomponisten gehört Ernst Křenek, dessen Arbeiten zunächst mehr vom musikalischen Einfall und seiner einzelnen Gestaltung als vom Dramatischen ausgehen. Während einige Bühnenwerke diesen Komponisten auf der Suche nach neuem Ausdruck zeigen, z. B. die Massenrhythmen in der „Zwingburg“ (1922) und die dramatische Psychologie in „Orpheus und Eurydike“ (1923), hat er sich in seinem „Jonny spielt auf“ (1927) dem Einfluß der Jazzmusik hingeeben und die Linie der „Gebrauchsmusik“

in seinen drei Einaktern „Der Diktator“, „Das geheime Königreich“ und „Schwergewicht“ fortgesetzt. Besonders dieses Werk, das zuweilen Offenbachische Züge trägt, ist ebenso wie die Stücke von Kurt Weill ein Beweis dafür, daß im Suchen der Oper nach neuen Wegen bewußt auf eine Verbindung mit der leichten, auch seichten Musik hingearbeitet wird.

Literatur

Adler, Guido: Musik in Österreich. Separatabdruck aus Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. XVI. Wien 1929, Universal-Edition A.G. — Bekker, Paul: Neue Musik. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart. — Bücken, Ernst: Führer und Probleme der neuen Kunst. Tonger-Verlag, Köln. — Busoni, Ferruccio: Von der Einheit der Musik. Hesse-Verlag, Berlin. — Mahler, Gustav: Schriften von Guido Adler, Paul Bekker, Paul Stefan, Richard Specht. — Mersmann, H.: Die Tonsprache der neuen Musik. Schott-Verlag, Mainz. — Reger, Max: Schriften von H. Unger, G. Bagier, K. Hasse, M. Hehemann. — Schönborg, Arnold: Egon Wellesz. — Schreker, Franz: P. Bekker, J. Kapp, R. St. Hoffmann. — Schrenk, W.: Richard Strauß und die neue Musik. Volksverband der Bücherfreunde, Berlin. — Stefan, Paul: Neue Musik und Wien. Verlag E. P. Tal, Wien 1921. — Strauß, Richard: Schriften von R. Specht, M. Steinitzer, H. W. Waltershausen. — Tiessen, Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913—1928). Schott-Verlag, Mainz. — Von neuer Musik: F. J. Marcan-Verlag, Köln (Sammelwerk).

Allgemeines: Paul Bekker, Deutsche Musik der Gegenwart und die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. — Edgar Istel, Die moderne Oper seit Wagner. — Julius Korngold, Opernschaffen der Gegenwart. 2 Bde. — Bücher von Adolf Weißmann, Herrmann Erpf. usw.

Paul A. Pisk

Deutsche Schweiz. Im geographischen Raum der heutigen deutschen Schweiz beginnt die christliche Musikentwicklung etwa vom 7. Jahrhundert an mit der Reihe der Klostergründungen, die sich vom Bodensee bis zur Innerschweiz, von Basel bis tief nach Graubünden, erstreckte und, politisch betrachtet, ein Glied der karolingischen Renaissance darstellt. Am berühmtesten und wichtigsten wurde St. Gallen (vgl. S. 86.); die beiden Namen Notker Balbulus und Tuotilo (vgl. S. 86, 88) bezeichnen grundlegende, seelisch und geistig dem germanischen, genauer gesagt, alemannischen und oberrheinischen Kulturkreis entstammende Erweiterungen und Entwicklungsmöglichkeiten des gregorianischen Stiles (Sequenzen vgl. S. 86ff., Tropen vgl. S. 88, geistliches Drama und Mysterienspiele vgl. S. 168ff.). Neumendenkmäler weisen u. a. St. Gallen und Einsiedeln (vgl. S. 97) auf. Ebenso beteiligten sich Schweizer Klöster an den Versuchen, die Neumenschrift durch andere Notationsarten, zuletzt, wie überall, durch die guidonische Reform, zu ersetzen (vgl. S. 97f, 120). Die ersten Stadien der liturgischen Mehrstimmigkeit sowie der Mensurierung sind schließlich gut vertreten. Erwähnt sei hier die Handschrift 314 aus Engelberg (von etwa 1370), die neben einem Osterspiel die größte Zahl mehrstimmiger (zweistimmiger) Stücke aus dem 14. Jahrhundert im deutschen Sprachgebiet enthält. Sie weist zugleich, ein Zeichen der Weltabgeschiedenheit dieser Stätte christlich-musikalischer Liturgie und ihrer (wie auch anderer schweizer Pflegestätten der Musik) Vermittlerrolle zwischen germanischem und romanischem Geist, deutlich auf den Stil der französischen Motettenkunst von der Mitte des 13. Jahrhunderts hin.

Die ebenfalls ins 14. Jahrhundert gehörende Große Heidelberger Liederhandschrift (vgl. S. 200), die J. J. Bodmer im 18. Jahrhundert, allerdings ohne bündigen Beweis, dem Liedersammler Ritter Manesse von Zürich (Ende des 13. Jahrhunderts) zuschrieb, zeigt durch eine große Zahl Namen an, daß eine ansehnliche Gruppe deutschschweizerischer Minnesänger sich im 13. und 14. Jahrhundert an die Gesamtbewegung dieser höfischen und weltlichen deutschen Liedkunst angeschlossen hatten, so u. a. Toggenburg, Steinmar, Landegg, Singenberg, Teschler, Winli, Klingen, Sax, Frauenberg, Hadlaub, Homberg. Das Volkslied der deutschen Schweiz erscheint historisch zuerst als geistliches Volkslied, als Kriegs-, Kampf- und Trutzlied politischen und konfessionellen, sowie rein soldatischen Charakters, in bezug auf diese Stoffgebiete ist es entschieden herber (schon durch das alemannische Sprachgewand) wie dasjenige der romanischen Schweiz. Die Kuhreigenmelodik ist hingegen (wie erhaltene Melodien aus dem 18. Jahrhundert zeigen) ebenfalls ernst-lyrisch gehalten und steht in engem Kontakt mit dem Alphornblasen.

Zur Zeit der Reformation hebt sich als einigermaßen geschlossene Gruppe von Komponisten, Theoretikern und Musikdruckern hervor C. Alder (gest. 1550, mehrstimmige deutsche Lieder, lateinische Hymnen), B. Appenzeller (gest. nach 1550, französische mehrstimmige Gesänge), H. Kötter (gest. 1541, Tabulaturen mit Vokal- und Klavier-sätzen), Gr. Meyer (gest. 1576, mehrstimmige Kirchenmusik), L. Senfl (weitaus der bedeutendste aller schweizer Komponisten des 16. Jahrhunderts und mit einer der größten Meister des deutschen mehrstimmigen Kunstliedes,

vgl. S. 354, 377 usw.), J. Wannenmacher (gest. 1551, mehrstimmige deutsche Lieder, Motetten, Psalmen). Über Glarean (Heinrich Loris, 1488–1563) als Musikschriftsteller, Theoretiker und Anthologist vgl. S. 357; als Musikdrucker sei noch die Familie Apiarius (16. Jahrhundert) in Basel und Bern erwähnt. Glockenguß und Orgelbau werden eifrig gepflegt.

Daß bei der vorwiegend negativen Einstellung zur Musik der schweizerischen Reformatoren kompositorisches Schaffen von größerem Umfang und kunstvollerer Faktur zumeist auf katholischer Seite im 16. Jahrhundert zu finden war, ist nicht verwunderlich. Das gilt auch zum guten Teil im 17. Jahrhundert und für die Deutschschweizer M. Glettle (gest. ca. 1680, kirchliche Motetten, a cappella und instrumental begleitet bis zu 8 Stimmen, fünfstimmige Psalmen, Konzertmessen, weltliche Instrumentalmusik), V. Molitor (gest. nach 1699, Weihnachtsgesänge, Messen, Motetten, Vespere). Auf reformierter Seite waren tüchtige Komponisten von Kirchenmelodien J. U. Sulzberger (1638 bis 1701), Chr. Weberbeck (geb. 1652).

Ins 17. Jahrhundert fällt auch die Organisation des musikliebenden Dilettantismus durch zahlreiche Collegia musica, aus denen vielfach öffentliche Konzertinstitute wurden (Zürich 1613, Winterthur 1629). Die weltliche Instrumentalmusik, die etwa seit dem 15. Jahrhundert durch Spielleute, deren Gaugenossen- und Bruderschaften, Spielgrafen- und -königtume, später durch Stadtmusikanten (Zinkenisten, Trompeter) vertreten und in der Ost- und Nordschweiz belegt ist, wurde dadurch einer höheren Kunststufe entgegengeführt, in Verbindung mit wachsender und lebhafter Pflege des Streichinstrumentenspiels. Eine neue, dem Umfang nach sehr bedeutende Literatur entstand namentlich im 18. Jahrhundert: vierstimmige Psalmenkompositionen, Sonaten, Sinfonien in italienischer Manier sowie konzertante Instrumentalmusik, daran anschließend Kirchenmusik in großem Format, auch Singspiele, Operetten usw.

In erster Linie seien genannt H. Albicastro (Sonaten und Konzerte für Violine), K. Bachofen (1695–1755, mehrstimmige protestantische Kirchenlieder, geistliche Konzertarien), B. Dearing (1690–1768, katholische Kirchenmusik, Violinsonaten und Konzerte), J. H. Egli (1742–1810, weltliche und geistliche Gesänge, ein- und mehrstimmige Klavierlieder), W. Iten (1712–1768, katholische Kirchenmusik, besonders Motetten, Offertorien, Arien), J. Chr. Kachel (1728–1795, Sinfonien, Klavierlieder, weltliche und geistliche Kantaten), J. Schmidlin (1722 bis 1772, 3–4stimmige geistliche Gesänge, Kantaten, weltliche Lieder), J. J. Walder (1750–1817, Klavierlieder, geistliche Choralieder). Deutlich hebt sich eine katholische innerschweizerische Gruppe ab, an der Spitze Meyer v. Schauensee (vgl. S. 749, lebte 1720–1789, geistliche Konzertarien, Messen, sonstige Kirchenmusik mit Instrumenten, Sinfonien, deutsche und italienische Operetten und Singspiele, Orgel- und Klavierkonzerte), J. D. Stalder (1725–1765, Streichsinfonien, Triosonaten), K. Reindl (gest. nach 1790, Kirchenmusik, Sinfonien, Operetten). Meyer v. Schauensee war sichtlich von der neapolitanischen Schule beeinflusst, besonders sind Sammartini und Pergolesi zu nennen.

An der Demokratisierung, Popularisierung und Nationalisierung des mehrstimmigen, homophonen A-cappella-Gesanges haben sich deutschschweizerische Komponisten um die Wende zum 19. Jahrhundert und bis zu dessen Mitte eifrig beteiligt (vgl. den Wetzikonerk Volkssängerkreis). Stilistisch geschah dies im Sinn einer emotionell gemäßigten Romantik (wie sie etwa C. Kreutzer [vgl. S. 873] aufweist, der von 1801–1822 in der deutschen Schweiz wiederholt als Komponist und Konzertgeber anzutreffen ist), technisch insbesondere in der Richtung des Männerchors. Wir nennen hier nur H. G. Nägeli (vgl. S. 957, lebte 1773–1836, ungewöhnlich vielseitig als Komponist, Pädagog, Theoretiker, Verleger, Musikschriftsteller, schrieb zahllose Chöre, Gesänge, Motetten, Lieder, Klavierwerke von zum Teil persönlicher und zugleich gesund nationaler Prägung), A. Tobler (1777–1838, nahezu 200 Chöre), F. F. Huber (1791–1863, Lieder, Chöre, u. a. 5stimmige Kuhreigen), A. Zwyssig (1808–1854, katholische Kirchenmusik, Lieder, Chöre, u. a. der „Schweizerpsalm“), J. R. Weber (1819–1895, Schullieder, Chöre), W. Baumgartner (1820–1867, Lieder, Chöre, Klaviersachen), C. Attenhofer (1820–1914, Kirchenwerke, Chöre, Lieder, Klavierwerke), Ag. Billeter (1834–1881).

Allmählich formt sich nun eine schweizerische Komponistenschule, die auf dieser Grundlage aufbauend, national stark verwurzelt, im engen Anschluß an die deutsche, klassizistische Romantik eines Mendelssohn, zum Teil auch Schumann, größere Vokal- und Instrumentalformen pflegt. Von segensreicher Wirkung in diesem Sinn war sicherlich auch die Tätigkeit der Schweizerischen Musikgesellschaft, die 1808–1867 in allen größeren Städten der deutschen und romanischen Schweiz große Chor- und Orchesterwerke aufführen ließ, auch Opern, zum Teil in auch für heutige Verhältnisse außergewöhnlich großer Besetzung (bis zu über 600 Mitwirkenden), von Haydns „Schöpfung“ und Sinfonien, Händels und Mozarts Werken bis zu Mendelssohns „Elias“, Beethovens 9. Sinfonie und Bruchs „Fritjofszenen“. Hierher gehören Fr. X. Schnyder v. Wartensee (1786–1868, Opern, Kammermusik, Chöre, Lieder, Kantaten, Kirchenwerke, Sinfonien, Klaviermusik), J. J. Stunz (1793–1859, Opern, Kantaten, Chöre, viele Kirchenmusik, Ouvertüren), K. Greith (vgl. S. 855, 858, 1828–1887, Messen und sonstige Kirchenmusik, Oratorien, Sinfonie, Melodramen), G. Arnold (1831–1900, schuf feinsinnige Klavierwerke, Chöre, weltliche Kantaten, Kirchenmusik), die Brüder E. Munzinger (1847–1905) und K. Munzinger (1842–1911, mit Chören, Kantaten, Sinfonien, sinfonischen Dichtungen, Konzerten, Kammermusik, Festspielen, Klaviermusik), Th. Forch-

hammer (1847—1923, Klavier- und Orgelwerke), G. Weber (1852—1918, Sonaten, Kammermusik, Lieder, Chöre, Kantaten, sinfonische Dichtungen), E. Fröhlich (1852—1910, Chöre mit und ohne Instrumentalbegleitung, Messen, weltliche Kantaten, Motetten, Instrumentalmusik), Fr. Curti (vgl. S. 886, 1864—1898, Opern, Sinfonien, Bühnenmusiken, Kantaten und Chöre). Erwähnenswert sind ferner L. Rotschi (1801—1864, Lieder, Chöre, Messen und andere Kirchenmusik, Bühnenmusiken), J. K. Eschmann (1825—1882, Lieder, Chöre, Klavierwerke), Th. Stauffer (1826—1880, Lieder, Chöre, zwei Opern), R. Löw (1832—1898, Lieder, Chöre, Kirchen- und Orchestermusik, Orgelwerke), Th. Gaugler (1840—1892, Lieder, Chöre, Kirchenmusik, Klavierwerke), Fr. J. Breitenbach (geb. 1853, katholische Kirchenmusik), C. Meister (geb. 1859, Chöre, Lieder, Kirchenmusik), J. Frei (geb. 1872, katholische Kirchenmusik, weltliche Chöre).

An der Spitze dieser Gruppe stehen zweifellos ihrer Bedeutung und Geltung nach Fr. Hegar (1841—1927, vgl. S. 949) und H. Huber (1852—1921, vgl. S. 949). Hegar schuf nicht nur den nach der neudeutschen Romantik orientierten tonmalerischen Balladenstil für unbegleiteten Männerchor, der dann jahrzehntlang hundertfach nachgeahmt wurde, sondern auch gediegene Kammermusik, Klavierlieder, etliche Kantaten, ein großangelegtes Oratorium. Kerngesundes, künstlerisches Alemannentum, stilistisch eklektisch zwischen Liszt und Brahms, im ganzen durchaus nachromantisch grundiert, zeichnet ihn aus. Weit beweglicher und fruchtbarer, Schumanns Geist ziemlich nahestehend, psychisch von der klassizistischen bis zur neudeutschen Nachromantik gespannt, jedoch ergänzt durch eine eigentümliche und in gewissem Sinn typisch schweizerische Mischung von süddeutscher Wärme und romanischem Gestaltungs- und Klangtemperament, ist Huber mit Recht der Lehrvater der schweizerischen Musik genannt worden. Durch umfangreiches und großarchitektonisches Instrumentalschaffen nähert er sich durchaus dem Format der großen deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Immer liebenswürdig, oft hinreißend geistvoll, manchmal wirklich bedeutend, darf er mit Achtung neben den eigentlichen Großmeistern seiner Epoche genannt werden. Sein Lebenswerk umfaßt 5 Opern, Schauspiel- und Festspielmusiken, weltliche Kantaten, Oratorien, Messen, 9 Sinfonien, Klavierkonzerte, Orgel- und Klavierwerke, Kammermusik in reichster Auswahl, begleitete und unbegleitete Chöre, Klavierlieder.

Als Ganzes und vom zentraleuropäischen Standpunkt aus gesehen, bilden die zuletzt genannten schweizer Komponisten ein Glied der deutschen Nach- und Neuromantik, mit der sie schon durch den Einfluß der zahlreichen deutschen Musiker verbunden waren, die in der deutschen Schweiz (ähnlich wie in der romanischen, vgl. S. 1078) als Organisatoren des öffentlichen Musiklebens, als Pädagogen und reproduzierende Künstler lebten. Dazu kam, daß im Lande selbst keine hervorragenden einschlägigen Lehranstalten waren, so daß die meisten schweizer Musiker bis ins letzte Drittel des 19. Jahrhunderts auswärts, z. B. in Leipzig, sich ausbildeten, und so naturgemäß an eine bestimmte, außerschweizerische Tonschule zunächst anknüpften.

Unter den deutschen, eben erwähnten Musikern in der deutschen Schweiz befanden sich zum Teil bedeutende produktive Vertreter der deutschen Nachromantik, sowie der durch Wagner und Liszt begründeten neudeutschen Stilrichtung auf dem Gebiet des Musikdramas, der sinfonischen Dichtung, der Kirchen- und Kammermusik und des Klavierstückes. Außer R. Wagner, dessen sechzehn schweizer Jahre (1849—59 in Zürich, 1866—72 in Triebtschen) doch einen tiefen Eindruck im einheimischen Musikleben hinterließen, sind zu nennen J. J. Mendel (1809—81, Chöre, eine Sinfonie, ein Oratorium), E. Methfessel (Neffe von A. G. Methfessel, vgl. S. 873, 1811—86, Lieder, Chöre, Kantaten, Opern), S. Bagge (1823—69, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder, Chöre, Kantaten, Messen, Orchestermusik), Th. Kirchner (1823—1903, bedeutender Klavierkomponist von fesselnder Harmonik und feinstem metrischem Leben, schrieb auch Lieder), E. Stehle (vgl. S. 856, 1839—1915, Kirchenmusik), H. G. Götz (vgl. S. 875, 949, 972, 1840—76, Kammermusik, Kantaten, Sinfonien, Konzerte, Opern), L. Kempter (vgl. S. 884, 1844—1908, Lieder, Chöre, Kantaten, Opern, Fest- und Märchenspiele). Eine parallele Gruppe bilden: S. G. Auberlen (1758—1828, Lieder, Chöre, Sinfonien, Messen, Kantaten, eine Operette), A. Liste (1774—1832, Chöre, Klavierwerke, Kammermusik, Konzerte), Osw. Lorenz (1806—1899, Chöre, Kantaten, eine Messe), A. Müller (1808—1863, Chöre, Bühnenmusik, Ouvertüren), J. Edle (1811—1863, Opern, Sinfonien, Messen, Kantaten, Ouvertüren), E. M. Reiter (1814—1875, Lieder, Kammermusik, Sinfonie, Oper Chöre), Ad. Reichel (1820—1896, Lieder, Kammer- und Kirchenmusik, Sinfonien und Ouvertüren), Aug. Walter (1821—1896, Lieder, Kammermusik, Orchesterwerke, Chöre), G. W. Rauchenecker (1844 bis 1906, Oratorien, Kantaten, Sinfonie, Kammermusik, Konzerte), G. Haeser (geb. 1865, Lieder, Klavier- und Kammermusik, begleitete Chorwerke, Chöre), Lili Reiff (geb. 1866, Lieder, Klavier-, Kammer- und Bühnenmusik, eine Oper), P. Fassbaender (1869—1920, Sinfonien und andere Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik, Opern, Kantaten, Chöre, Lieder). Das in der deutschen Schweiz im Gesamtmusikleben organisatorisch, sozial und auch künstlerisch eine nicht unwichtige Rolle spielende A-cappella-Chorlied ist ferner von F. Laur (1791—1854), J. D. Elster (1796—1857), I. Heim (1818—80, Gesangbuchsammlungen), E. L. Liebe (1819—1900), Fr. Abt (1819—1885), W. Sturm (1842—1922, auch weltliche Kantaten, Opern), R. Wiesner (1851—1921), G. Angerer (1851—1909), W. Decker (geb. 1860), G. Baldamus (geb. 1862) und G. Haug (geb. 1871, auch Lieder und Kantaten) gepflegt worden.

Aus diesem nur bedingt einheitlichen und autochthonen Stilboden wuchs und wächst mit immer lebhafterer Tendenz zu selbständiger Entwicklung und eigener künstlerischer Physiognomie die junge Generation der deutschschweizerischen Musiker heran, die mehr und mehr ein tätiges und nicht mehr völlig zu übersehendes Glied der musikalischen Moderne geworden ist. Für die auffällige Zunahme einheimischer Talente seit Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich als äußere Gründe die ausgebauten, intensiver arbeitenden Konservatorien, die Zusammenfassung der künstlerischen Kräfte im Schweizerischen Tonkünstlerverein, der pädagogischen Bestrebungen im Schweizerischen musikpädagogischen Verband, heranziehen.

Ganz anders als bei Stravinsky hat auch Busonis Aufenthalt während des Weltkrieges in Zürich befruchtend auf eine ganze Reihe jüngster schweizer Komponisten eingewirkt. Kloßes lange Verbundenheit mit der neueren schweizerischen Musikentwicklung und das Eintreten des Dirigenten Scherchen in Winterthur für moderne Musik hat dazu beigetragen, daß die deutsche Schweiz verhältnismäßig früher und namentlich viel intensiver als die romanische Schweiz die stilistische Entwicklung der modernen Musik auf vokalem, instrumentalem und dramatisch-szenischem Gebiete mitmachte, auffing und selbständig verarbeitete.

Unschwer läßt sich eine dreifache Gliederung der musikalischen Moderne in der deutschen Schweiz nach den Namen ihrer hauptsächlichsten Vertreter darstellen. Zwischen der von Hegar und Huber geistig beherrschten Epoche und der eigentlichen jüngsten Moderne vermittelt eine durchschnittlich vor 1880 geborene Generation, deren wichtigste Persönlichkeiten innerhalb der schweizerischen Musik die Bezeichnung „Meister“ durch Inhalt, Form und Reife ihres zum gut Teil übrigens noch nicht abgeschlossenen Lebenswerkes in Anspruch nehmen dürfen. Ihr Führer ist H. Suter (1870–1926).

Im wesentlichen ist auch hier, wie bei der Hegar-Huber-Gruppe, die Verwandtschaft mit der neudeutschen Romantik und ihrer neuzeitlichen Weiterentwicklung im Sinn von Rich. Strauß und der Münchener Tonschule (L. Thuille) festzustellen. Jedoch erscheint das Alemannisch-Schweizerische schärfer herausgearbeitet in Form einer gewissen Knorrigkeit und Versonnenheit, wie sie auch dem deutschschweizerischen Volkslied, besonders in seinen älteren Beispielen, innewohnt. Es ist kein Zufall, daß dies manchmal auch zu einer spürbaren Annäherung an den Brahmsstil führt; das nationale melodische Gut wird aber meistens nur maßvoll verwendet, jedenfalls viel weniger, als etwa in den slawischen oder nordischen Musikstilen des 19. Jahrhunderts. Wiederum trifft man jene Fähigkeit zur Brücke zwischen germanischer und romanischer Kunstauffassung in Spieltemperament, Formenklarheit und Klangideal an, wie sie schon Huber aufwies. Die großen Formen der Sinfonie, der Oper, des Oratoriums, des Klavierliedes und die Kammermusik sind hier durch Werke vertreten, die wachsende individuelle Eigenart, gleichzeitig aber auch gewisse generelle Gemeinsamkeiten im Sinn einer schweizerischen Tonschule besitzen und zudem durch die, wenn auch manchmal noch sehr gemäßigte und vermittelnde moderne Faktur deutlich den bewußten und wohl auch hier und da innerlich gemußten Anschluß an die Charakteristika der eigentlichen Moderne in freischweifender, nicht mehr kadenzgebundener Harmonik und linearer, in sich selbst ruhender Polymelodie bezeugen.

Suter ist im Ausland besonders durch sein Oratorium „Le Laudi“ bekannt geworden; bei aller Gediegenheit, Formgewalt und stimmungsvollen Schönheit stellt es zwar die innere

Auseinandersetzung des Komponisten mit dem gregorianischen Stil im Rahmen religiöser Naturpoesie dar, nicht aber den engen Kontakt mit der Moderne, dessen Suter fähig war, wie es seine Sinfonien, Kammermusikwerke, Klavierlieder und das Violinkonzert zeigen. Die nationale Bindung ist am deutlichsten in Chören und Festspielmusiken für seine engere Heimat erkennbar.

Erwähnt seien noch F. Brun (geb. 1878; er schrieb Sinfonien, knorrig-brahmsisch-alemannisch, doch auch wieder romanischem Geist und Landschaftsempfinden nahestehend, Kammermusik, Lieder, Chöre), V. Andrae (geb. 1879, zwei Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Chöre; Straußsches Temperament und Kolorit, romanische Formgewandtheit und -klarheit kennzeichnen sie), W. Courvoisier (geb. 1875, weltliche und geistliche Chöre und Lieder mit und ohne Begleitung, zwei Opern, zum Münchener Thuillekreis künstlerisch und menschlich gehörend).

Hierher gehören noch K. W. Futterer (1873—1927, Opern, begleitete Chöre), C. Vogler (geb. 1874, Lieder, Chöre, begleitete Chorwerke, Orgelstücke, Märchenspiele), Fr. Stüssi (1874—1923, ein Oratorium, Kantaten und Motetten, Chöre, Kammermusik, Klaviersachen), Fr. Niggli (geb. 1875, Lieder, Chöre, Kammermusik, Festspielmusiken), H. Jelmoli (geb. 1877, Lieder, Gesänge, Bühnenwerke, Klavierwerke), R. Ganz (geb. 1877, Lieder, Klavierstücke, eine Sinfonie), H. Pestalozzi (geb. 1878, Lieder, Chöre, Klavierstücke, geistliche Musik). F. Klose (vgl. S. 886, 1029, 1033) ist schweizerischer Abstammung, lebte mit Unterbrechungen lange in der Schweiz, gehört aber stilistisch zum Münchener Kreis der unter Thuilles Führung sich entwickelnden süd- und neudeutschen Romantik (Bühnenwerke, Oratorien und Messen, Kammermusik, Lieder). Auch P. Juon (vgl. S. 1014) ist schweizerischer (graubündnerischer) Abstammung.

Ist im künstlerischen Werdegang dieser Komponisten Ausgangspunkt, sachlich und historisch, primär die Spätromantik vom Ende des 19. Jahrhunderts, von der aus weiterschreitend sie wesentliche Elemente des Stils der eigentlichen Moderne übernahmen, so baut die nach 1880 geborene zweite Gruppe, infolge ihrer musikalischen Erziehung und Umgebung zwar auch zunächst noch auf den vor 1900 maßgebenden Stilfaktoren ihre persönliche Schaffenseigenart auf, wächst aber dann erheblich über sie hinaus im Sinn der intensiven An- und Aufnahme der atonalen Harmonik und der linearen Schreibweise. Ihr geistiges Haupt und die vielleicht produktiv stärkste Persönlichkeit der neueren Schweizer Tonkunst ist O. Schoeck (geboren 1886).

In etwa zwanzigjähriger Entwicklung von strengster Geradlinigkeit (beginnend als Reger-Schüler) wurde Schoeck als Liedlyriker und Dramatiker ein beachtenswerter Exponent des modernen Kammer- und Opernstiles, damit auch gleichzeitig der Führer (neben Honegger) der dritten und jüngsten deutschschweizerischen Komponistengeneration. Durch melodische Gestaltung und Charakterisierungsbegabung im Lied geistig von Schubert und Wolf ausgehend, wuchs er bald organisch in den linearen Kammerstil hinein, ohne dessen äußerste Extreme anzunehmen, und doch mit Ausprägung stärkster persönlicher Eigenart (Lieder und Liedzyklen). Rein kammermusikalisch entwickelte sich sein Stil vielleicht nicht so rasch, aber ebenso konsequent (Sonaten, Quartette), weil ihn das Dramatisch-Szenische mehr und mehr anzog (5 Bühnenwerke).

Neben Schoeck sind noch zu nennen K. H. David (geb. 1884, Bühnenwerke, Kammermusik, Sinfonien, Konzerte, Chöre, ein Festspiel), H. Lavater (geb. 1885, begleitete und unbegleitete Chöre, Kammermusik, ein Klavierkonzert), E. Frey (geb. 1889, Klavierwerke, eine Messe, Kammermusik, Konzerte, eine Sinfonie), E. Kunz (geb. 1891, Pfizner-Schüler,

weltliche und geistliche Oratorien, Opern und Bühnenwerke, Konzerte, Klaviersachen, Lieder), L. Kelterborn (geb. 1891, Kammer- und Kirchenmusik, Bühnenmusik, Klavierlieder, begleitete Chöre), R. Moser (geb. 1892, Instrumentalkonzerte, Kammermusik, Lieder, Orgelwerke), W. Wehrli (geb. 1892, eine Oper, Festspielmusiken, Kantaten, Kammermusik, Klavierlieder, Klavierstücke), W. Schultheß (geb. 1894, Klavierwerke, Lieder, Kammermusik, Konzertstücke, begleitete Chöre), E. Levy (geb. 1895, sechs Sinfonien, Kammermusik, begleitete Chöre, Lieder, Klavierstücke), R. Laquai (geb. 1896, Orchesterwerke, Kammermusik, Konzerte und Messen, Bühnenwerke, ca. 200 Lieder), R. Flury (geb. 1896, eine Oper, eine Messe, eine Sinfonie, Orchesterlieder, Kammermusik, Klavierlieder, Festspielmusik).

Zu der dritten und jüngsten Gruppe gehören eine Reihe von Komponisten, die, rund 30 Jahre alt, schon sozusagen von Anfang an künstlerisch in der Atmosphäre der eigentlichen Moderne aufgewachsen, zumindestens aus Gewohnheit, wenn nicht aus innerer Berufung und innerer Anlage, völlige harmonische und kontrapunktische Freizügigkeit in kleinen und großen Formen (mit Bevorzugung des konzertanten, kammermusikalischen und gemischt vokal-instrumentalen Rahmens in kleiner Besetzung) pflegen und organisch mit dem Stilbereich des 19. Jahrhunderts kaum mehr zusammenhängen. Der Kontakt mit den Werken der jungen französischen Schule (les „Six“, besonders Honegger), der Einfluß von F. Busonis Züricher Jahren und seiner nachfolgenden Berliner Lehrtätigkeit, zum Teil, wenn auch weniger, der Einfluß der spezifisch deutschen Moderne mit Hindemith an der Spitze, ist hier deutlich erkennbar. Architektonisch und klanglich mag in größeren Formen sinfonischer Faktur oder in religiöser Musik auch die neuzeitliche Erkenntnis von Bruckners starker und organischer Formenwelt mit ihrem besonderen Orchesterklang ernsthaftes Vorbild gewesen sein. Naturgemäß begegnet man auch der der neuesten Musik eigenen Vorliebe für die vorklassische, ja vorbachische Formanlage und Klangwelt (Suite, chorische Schreibweise, ricercarartige Fugierung), ferner exotischen Rhythmen, Tanztypen, Melismen. Die Gruppe hat keinen durch Begabung oder Werkfülle unbedingt hervorstechenden Führer; als charakteristisch für ihre Tendenzen und Fähigkeiten darf man etwa K. Beck (geb. 1901, drei Sinfonien, Kammermusik, Lieder, Chöre, Konzerte, eine Kantate) und L. Balmer (geb. 1898, sinfonische Orchesterwerke, Konzerte, Kammermusik, Bühnenmusiken) bezeichnen. Letzterer ist eigentlicher Busonischüler, ebenso wie R. Laquai (s. oben), W. Geiser (geb. 1897, instrumentale und vokale Kammermusik, Orchesterwerke, begleitete Gesänge, Klavierstücke) und R. Blum (geb. 1900, Opern, Konzerte, Kammermusik, Sinfonien, Lieder, Chöre, Klavierstücke).

Erwähnt seien noch W. Lang (geb. 1896, Klavierlieder, Klavierstücke, Kammermusik), P. Müller (geb. 1898, Tedeum, Orchesterwerke, Bühnenwerke, instrumentale und vokale Kammermusik), W. Burkhard (geb. 1900, Liederzyklen, Chöre, Kammermusik, Klavier- und Orgelstücke, eine Sinfonie) und H. Haug (geb. 1900, Konzerte Kammermusik, eine Oper, Chöre).

Das musikalische Antlitz der Schweiz hat sich in verhältnismäßig kurzer Zeit grundlegend verändert im Sinn der allmählichen Bildung einer Tonkunst gesamtschweizerischer Prägung. Ihre musikalische Produktion bildet mehr und mehr ein nicht mehr zu übersehendes Glied in der zentraleuropäischen Musikkultur. Wenn nicht alles trügt, wird die produktive (und auch reproduktive) Begabung des Schweizlers auf musikalischem Gebiete nicht mehr so rasch

nur noch als eine sporadische und beinahe zufällige erscheinen. Eifrig und nicht belanglos ist die von drei Kulturen umgebene und genährte Schweiz am modernen tonkünstlerischen Schaffen beteiligt.

Literatur

Vgl. S. 1081 zum Abschnitt „Romanische Schweiz“, ferner noch: Decurtins, C.: Rätoromanische Chrestomathie III: Die Weisen der surselvischen und subselvischen Volkslieder (Erlangen 1902). — Fisch, E.: Canti popolari Ticinesi (Zürich 1916). — Gysi, F.: R. Wagner in der Schweiz. (1929). — Isler, E.: Hans Huber (Zürich 1923). — Derselbe: C. Attenhofer (Zürich 1915). — Knappe, H.: Fr. Klose (München, 1921). — Kroyer, Th.: W. Courvoisier (Drei-Maskenverlag, 1929). Merian, W.: Das schweizerische Volkslied in musikalischer Beziehung (1918). — Derselbe: H. Suter (in Vorbereitung). — Niggli, A.: Die Schweiz. Musikgesellschaft (Zürich 1886). — Refardt, E.: Hans Huber (Zürich 1922). — Seidl, A.: Neuzeitliche Tondichter, (Regensburg 1927; Aufsätze über Andreae, Hegar, Huber, Klose, Schoeck, Suter). — Steiner, A.: Fr. Hegar (Zürich 1928). — Wyß, E.d.: Das Volkslied, ein Spiegel der Zeitgeschichte und Kultur. 1919.

A. E. Cherbuliez.

ENGLÄNDER

Das Jahr 1880 bezeichnet den Beginn der sogenannten Renaissance der englischen Musik. Seit dem Tode Purcells im Jahre 1695 hatte England wenig Wichtiges für die allgemeine Musikgeschichte beigetragen. Es waren ununterbrochen Leistungen englischer Komponisten zu verzeichnen gewesen, die oft sehr charakteristisch für die englische Eigenart waren, doch nur in kleineren Formen, die kaum außerhalb des eigenen Landes gewürdigt worden wären. Es gab eine edle Tradition der englischen Kirchenmusik, doch sie gehörte ausschließlich der anglikanischen Kirche an, und gegen das Jahr 1850 entartete diese Tradition zu niedrigem Standpunkt wegen der Veränderungen im religiösen Gedanken, welche die Kirchenmusik unter den schwächenden Einfluß Spohrs und Mendelssohns und später unter den Gounods brachte. Der wichtigste Ansatz in der allgemeinen Musikgeschichte während des 18. und 19. Jahrhunderts war „The Beggar's Opera“ (Die Bettleroper) und in weltlicher Musik die englischen Singspiele (Ballad operas). Diese, sowie Lieder sind Englands eigenste Schöpfungen bis ungefähr 1800. Während des 19. Jahrhunderts wurde die Musik in England ausschließlich als Unterhaltung angesehen. Die englischen Komponisten verfaßten langweilige Oratorien nach Händel und Mendelssohn. Die englische Oper wich der aus Italien eingeführten. Von den Zeiten Haydns an entwickelte sich mustergültiges Orchesterspiel, aber die Symphonien und Konzerte, die aufgeführt wurden, waren größtenteils ausländische Werke. Sterndale Bennett (1816—1875), der Freund Schumanns und Schüler Mendelssohns, ist der einzige englische Komponist, der mit denen des Kontinents in der ernsten Musik konkurrieren konnte.

Die Geschichte der englischen Musik seit dem Jahre 1880 zerfällt in drei Hauptperioden: die erste (etwa von 1880—1900) drückt den neuen Entschluß der Engländer aus, England noch einmal zu einem musikalischen Lande zu machen. Die zweite (etwa von 1900—1915) zeigt die Entwicklung eines neuen und ausgesprochen englischen Stiles unter dem Einflusse englischer Volkslieder, welche seit 1895 eifrig gesammelt und aufgezeichnet wurden; die dritte Periode (1915) führt den vollkommenen Bruch mit den Traditionen des 19. Jahrhunderts herbei, sowie die allmähliche Anerkennung der Musik in England selbst als einer Kunst, auf welche die Engländer als Nation stolz sein können und die ebenfalls die gradweise Anerkennung auf dem Kontinent fand.

Während der ersten Periode stand die englische Musik stark unter deutschem Einflusse, besonders dem von Wagner und Brahms. Berücksichtigenswert ist, daß Liszt, trotz seiner Beliebtheit in England als Virtuose, niemals mehr als einen sehr schwachen Einfluß auf die englischen Komponisten gehabt hat, und das nur in vereinzelt Fällen. Die führenden englischen Komponisten waren alle von deutschen Lehrern unterwiesen worden, und das Musikleben wurde hauptsächlich von deutschen Kapellmeistern beeinflusst: Charles Hallé und seine Frau Norman-Neruda, Julius Benedict, Webers Schüler, August Manns, Hans Richter, Georg Henschel, Eduard Dannreuther; diesen muß der mächtige Einfluß Josef Joachims und Klara Schumanns beigelegt werden. Der englische Führer der Renaissance war Charles Hubert Hastings Parry (1848—1918). Er war ein Mann von guter Familie, der in Eton und Oxford erzogen worden war: in den Augen alter Berufsmusiker nur ein reicher Amateur. Sein erstes wichtiges Werk war „Prometheus unbound“ („Der entfesselte Prometheus“), eine musikalische Szenenfolge nach Shelleys Gedicht für Soli, Chor und Orchester (1880). Statt der hergebrachten Oratorien oder Kantaten mit einem gebräuchlichen Libretto fand sich hier ein Meisterwerk der englischen Dichtkunst, das von einem Manne vertont ward, der sein feines literarisches Verständnis in jedem Takte bewies. Der nächste Markstein ist „The Revenge“ („Die Revanche“, 1886), ein Chorgesang von Charles Villiers Stanford (1852—1924) nach Tennysons Ballade. Das zuerst zu erobernde Feld war das der Provinzfestspiele, wo die Oratorien Händels und Mendelssohns allein herrschten. Parry und Stanford sahen, daß die wirkliche Stärke des Musiklebens in England in den Chorgesängen der Provinzen lag, und während dieser ersten Periode waren die wichtigsten englischen Werke fast nur Chorgesänge. Die neue Bewegung war hauptsächlich das Werk der beiden alten Universitäten Oxford und Cambridge. Stanford wohnte von 1873—1892 in Cambridge; seit 1887 war er dort Professor der Musik. Parry hatte die Würde des Professors in Oxford von 1900—1908. Beide setzten es sich zum Ziele, die Musik in England zu einer Höhe zu erheben, in der ihr das akademische und gesellschaftliche Ansehen gewährt wurde, das durch Tradition der „Juristerei, Medizin und Theologie“ zugesprochen wurde. Sie verbanden mit dem musikalischen Talente die höchste literarische Kultur — beide waren enge Freunde der Dichter Tennyson und Robert Bridges —, den ethischen Idealismus des Zeitalters der Königin Viktoria und den ausgeprägten Sinn des Engländer für das Gemeinwohl und die Staatskunst. Sie arbeiteten daran, für die Musik zu tun, was Männer wie Carlyle, Huxley und Gladstone für andere Geistesgebiete getan hatten. Es war sehr charakteristisch für Parry, daß er Beethoven vergötterte, aber wenig Verständnis für Mozart hatte; denn Mozart schien ihm Diener der Aristokratie, dagegen Beethoven der geistige Führer einer neuen Demokratie. Ein ähnlicher Wechsel fand in England während seines Lebens statt, und Parry, Aristokrat nach Anlage und Erziehung, war im persönlichen Leben Freidenker und Sozialist. Stanford war der von Natur aus begabtere Musiker, Parry der tiefere Denker. Parrys Hingabe an die Pflicht für die Öffentlichkeit hinderte immer seine künstlerische Vervollkommenung. Er war des gewöhnlichen Egoismus des Künstlers völlig bar, sogar wenn er seine eigenen Werke dirigierte, schenkte er den Worten des Dichters größere Aufmerksamkeit, als seiner eigenen Musik.

Beide betrachteten die deutsche klassische Tradition als feststehende Tatsache; aber sie entnahmen ihr nur das, was ihrem eigenen Temperamente zusagte. Parry studierte unter Sterndale Bennett und Macfarren in London und unter dem Engländer Henry Hugo Pierson in

Stuttgart; er lernte auch viel von Wagners Freund Dannreuther in London. Parry hatte wenig Gefühl für das Orchester; sein natürliches Ausdrucksmittel war Chorgesang. Er hatte Bach gründlich studiert, und es ist größtenteils Parrys Einfluß zuzuschreiben, daß heutzutage Bach fast vollständig Händel in England entthront hat. Der Brahms, welcher ihm zusagte, war der Brahms vom „Schicksalslied“ und „Requiem“, der Wagner der der „Meistersinger“ und des „Parsifal“. Man könnte fast sagen, daß die ersten Takte des Meistersingervorspiels mehr im Geiste Parrys als Wagners sind. Diesen Einflüssen muß der von S. S. Wesley (1810 bis 1876) beigegeben werden, einem bedeutenden Komponisten von Kirchenmusik; in seiner Behandlung englischer Worte lernte er viel vom größten Meister englischer Deklamation, Henry Purcell. Parrys hauptsächliche Chorwerke nach dem „Entfesselten Prometheus“ sind „The Glories of our Blood and State“ (eine Trauerode, 1883), „Blest pair of Sirens“ („Holde Sirenen“, 1887), das Oratorium „Judith“ (1888), „Eton“ (1891), „The Lotos-Eaters“ („Die Lotosesser“) und das Oratorium „Hiob“ (1892), vielleicht sein edelstes Werk, „König Saul“ (1894), „A Song of Darkness and Light“ („Ein Sang vom Dunkel und vom Licht“, 1898), die frische und entzückende „Ode an die Musik“ (1901), „War and Peace“ („Krieg und Frieden“), „Voces Clamantium“ („Klagende Stimmen“, 1903), „The vision of life“ („Die Vision des Lebens“, 1907) und „Beyond these voices there is peace“ („Jenseits dieser Stimmen ist der Friede“, 1908). Sie sind alle durch strengen Adel des Stiles ausgezeichnet; doch haben sie wegen Parrys verhältnismäßiger Vernachlässigung des Orchesters und seines nimmermüden Wunsches, den Sinn der Dichtung zu verstärken, dem Publikum auf dem Kontinent nie sehr gefallen. Sie können nur von denen richtig verstanden werden, welche genaue Kenntnis der englischen Literatur besitzen. Parry hatte eine reiche humoristische Ader, welche in seinen Kompositionen nach Aristophanes (für Aufführungen in Oxford und Cambridge) stark hervortrat und in seiner Ballade für Chorgesang „The Pied Piper of Hamelin“ („Der Rattenfänger von Hameln“, 1903), welche eine meisterhafte Behandlung eines sehr schweren Textes ist, und zwar Robert Brownings geistreicher Übertragung der wohlbekannten deutschen Sage. Sein bestes Orchesterwerk sind die Variationen in E-Moll (1897); seine Symphonien und die übrige Instrumentalmusik haben, wenngleich sie immer gedankenreich und in gewissen Momenten schön sind, die Aufmerksamkeit nicht fesseln können. Sein Stil ist eigensinnig diatonisch und kontrapunktisch; es wurde im Scherz von ihm gesagt, daß seine Kontrabaßstimmen, wie die Porporas, immer das Doppelte des gewöhnlichen Preises kosten.

Stanford hat mehr Berührungspunkte mit der Musik des Festlandes, denn er hat ausgiebig auf allen Gebieten gearbeitet. Seine Opern werden in einem späteren Teile dieses Kapitels betrachtet werden. Er war ein Schüler Friedrich Kiels in Leipzig, von welchem er eine bewundernswerte Meisterschaft in der Form und Geschicklichkeit im Handwerklichen lernte. Als intimer Freund Josef Joachims tat er viel für den Kultus von Schumann und Brahms in England. Brahms hat immer einen starken Einfluß auf ihn gehabt, von Wagner nahm er den ritterlichen Stil des Parsifal. In einer späteren Entwicklungsepoche kam er unter den Einfluß Verdis. Seine besten gesanglichen Werke sind von Tennyson und Henry Newbolt inspiriert worden. „The Revenge“ („Die Revanche“) führte die Mode der Ballade für Chor und Orchester ein, die sich einige 20 Jahre lang großer Beliebtheit erfreute. Ihr folgte „The Voyage of Maeldune“ („Maeldunes Reise“, 1889), „The Battle of the Baltic“ („Die Schlacht in der Ostsee“, 1891) und „Der Barde“ (1894). Das Oratorium „Eden“, ein Gedicht von

Robert Bridges (1891) ist wichtig wegen seiner Chöre im Kontrapunkt der Kirchentöne; Stanford gab hier den Impuls zum eingehenden Studium der Musik des 16. Jahrhunderts, welches später bemerkbare Erfolge hatte. Das „Requiem“ (1897), das „Te Deum“ (1898) und das „Stabat Mater“ (1907) sind mehr im italienischen Stile; das erstere gehört zu einem der schönsten der Stanfordschen Werke. „Last Post“ („Zapfenstreich“, 1902) ist eine sehr rührende Elegie auf die im südafrikanischen Kriege Gefallenen; unglücklicherweise ist W. E. Henleys Gedicht allzu bewußt imperialistisch für das heutige Gefühl in England. „Songs of the Sea“ (die „See-Lieder“) und „Songs of the fleet“ („Flotten-Lieder“) für Bariton, Chor und Orchester, zwei ultrapatriotische Liederzyklen von Henry Newbolt, haben sich großer Beliebtheit erfreut; wahrhafter und schöner sind die Lieder aus Tennysons „Prinzessin“ für 4 Stimmen und Klavier. Außer dem „Requiem“ sind Stanfords charakteristische Werke die, welche die irischen Themen seiner Heimat enthalten: die Irische Symphonie, die Irischen Rhapsodien, die Gesangsballade „Phauidrig Crohoore“, die Oper „Shamus O'Brien“ und die Irischen Lieder. Eine Folge von Variationen über den englischen Matrosengesang „Down among the Dead Men“ („Tief unter den Toten“) für Klavier und Orchester und ein Klavierkonzert in C-Moll zeigen geschickte und lichtvolle Behandlung des Klaviers.

Zeitgenossen von Parry und Stanford sind Alexander Campbell Mackenzie (geb. 1847), Frederick Hyman Cowen (geb. 1852) und Edward Elgar (geb. 1857). In jüngeren Jahren wurde Mackenzie oft für den begabtesten unter diesen fünf Komponisten gehalten. Er war der am meisten kosmopolitische, da er lange in Deutschland und Italien gelebt hatte. Wie die andern, komponierte er ein Oratorium („Die Rose von Saron“) und Kantaten („Die Geschichte des Sayid“ und „Der Traum des Jubal“), Werke, voll von Farbe und Phantasie, die jetzt fast vergessen sind. Er schrieb 2 Opern und verschiedene kleine Orchesterwerke, einschließlich effektvoller Konzerte für Violine und Klavier über schottische Themen; seit ungefähr 1900 hat er wenig geschrieben. Es gelang Cowen nicht, die Hoffnungen seiner Jugend zu erfüllen, auch er schrieb einige Opern und eine Menge graziöser Ballettmusik. Wie Mackenzie, hat auch er in vorgerückten Jahren wenig produziert.

Elgar trat später als die andern ins Musikleben ein und überraschte die Zuhörer durch den ungewöhnlichen Glanz seiner Orchestration und die glühende Empfindung seiner Musik. Wie Mackenzie, war er Violinspieler von Beruf und studierte Liszts Werke, welche den konservativen akademischen Musikern ein Greuel waren. Er war überdies Katholik und mehr oder weniger Autodidakt, der wenig von der literarischen Bildung Parrys und Stanfords hatte. Im Jahre 1890 zog er zuerst die Aufmerksamkeit auf sich, eine Kantate „Caractacus“ wurde im Jahre 1898 in Leeds aufgeführt, und im Jahre 1900 veröffentlichte er den „Traum des Gerontius“, eine Komposition über Kardinal Newmans halbdramatisches Gedicht über Tod und Fegefeuer. Darauf folgten noch 2 Oratorien, „Die Apostel“ und „Das Königreich“. Für englische Ohren ist Elgars Musik allzu gefühlvoll und nicht ganz frei von Vulgarität. Seine Orchesterwerke, Variationen, 2 Symphonien, Konzerte für Violine und Violoncell und verschiedene Ouvertüren sind lebhaft in der Farbe, doch pomphaft im Stile und mit einer gesuchten Ritterlichkeit des Ausdrucks. Sein schönstes Orchesterwerk ist das symphonische Gedicht „Falstaff“, das jedoch durch allzu enges Anlehnen an das Programm geschwächt wird, aber auf jeden Fall ein Werk von großer Originalität und Kraft ist. Seine Kammermusik (Violinsonate, Streichquartett und Klavierquintett) ist trocken und akademisch.

Zur Parry-Stanford-Schule gehören Charles Wood (1866–1926), der hauptsächlich als sehr guter Lehrer der Komposition in Cambridge und London bekannt war, der aber auch gedankentiefe Lieder, Kammermusik und kleine Chorwerke komponierte; Alan Gray (geb. 1855) und Basil Harwood (geb. 1859), deren Kirchenmusik und Orgelwerke entschiedene Originalität aufweisen; Henry Walford Davies (geb. 1869), ein Komponist von Kirchenkantaten „Der Tempel“ (1902) und „Jedermann“ (1904); Arthur Somervell (geb. 1863), hauptsächlich als Liederkomponist bekannt. Ein wenig abseits von ihnen steht Donald Francis Tovey (geb. 1875), ein Musiker von außerordentlichem Wissen, eng befreundet mit Josef Joachim; er hat viel Kammermusik geschrieben, ist aber besonders wichtig als Lehrer und Schriftsteller. Seine Oper „Die Braut des Dionysos“ (Edinburg 1929) zeigte einen edlen Stil, aber wenig dramatische Kraft. Bemerkenswerte Gaben wurden von Samuel Coleridge Taylor (1875–1912) entfaltet, einem Neger, der ein Schüler Stanfords war und stark unter Dvořaks Einfluß stand. Seine Kantate „Hiawatha“ hat lebendige gefühlvolle Kraft und malerische Orchestration.

Eine andere Gruppe von Komponisten wurde mehr von den romantischen Anschauungen Wagners beeinflusst und beschäftigte sich größtenteils mit sorgfältig ausgearbeiteter Programmmusik. Sie waren fast alle Schüler von Frederick Corder (geb. 1852), einem Schüler von Ferdinand Hiller in Köln und später Lehrer der Komposition an der Royal Academy of Music. Das andere Institut, das Royal College of Music, verfolgte die klassische Tradition Parrys und Stanfords. Granville Bantock (geb. 1868) hat eine Anzahl symphonischer Gedichte geschrieben, größtenteils über orientalische Stoffe, und eine schöne Symphonie über hebridische Volkslieder; diese gehört jedoch einer späteren Periode an, der nach dem Aufleben des Interesses an der Volksmusik. Sein wichtigstes Chorwerk ist „Omar Khayyam“, auch hat er verschiedene Werke großen Maßstabes für a-cappella-Chöre geschrieben. Er hat ein meisterhaftes Verständnis für das Orchester, aber seine Stellungnahme zur Musik ist rein äußerlich; er ergreift jede Gelegenheit, zu erklären und zu beschreiben, doch hat er wenig Gefühl für das innerste Wesen der Poesie. William Wallace (geb. 1860) war Arzt und Chirurg (ebenfalls Schüler von Corder) und hat verschiedene symphonische Gedichte geschrieben, die heute sehr formell und akademisch klingen; John Blackwood Mac Ewen (geb. 1866) schrieb einige gute Quartette; Josef Holbrooke (geb. 1878), auch ein Schüler Corders) neigt zum Krankhaften und Grotesken in der Wahl seiner Gegenstände. Er ist sehr durch Wagner beeinflusst, besitzt aber unbezweifelt Schöpferkraft, trotzdem es ihm an Selbstkritik mangelt. Wie die andern Schüler Corders, zieht er die Form des symphonischen Gedichtes vor; er hat auch Opern geschrieben, welche später besprochen werden sollen.

Während des größten Teiles des 19. Jahrhunderts herrschte der Glaube, daß, während die Kelten von Irland, Schottland und Wales eine Fülle von Volksliedern besaßen, England keine aufweisen konnte. Sammlungen von schottischen, irischen und walisischen Volksliedern sind im Anfang des vorigen Jahrhunderts herausgegeben worden mit den nicht ganz passenden Begleitungen Haydns und Beethovens, welche nicht das richtige Verständnis für die nationalen Tonarten hatten. Angeregt durch das Beispiel von Brahms (Sammlung deutscher Volkslieder) veröffentlichte Stanford eine große Anzahl irischer Volkslieder mit neuer und wunderbar schöner Begleitung. Andere wurden von Charles Wood herausgegeben und gegen das Ende des Jahrhunderts erwachte neues Interesse an heimatlichen Volksliedern. Im Jahre 1898

wurde die „Gesellschaft für Volkslieder“ zwecks wissenschaftlicher Sammlung von Volksliedern gegründet. Eine der Anregungen zu dieser Bewegung war das Beispiel Dvořaks, dessen „Böhmische Volkslieder“ in England sehr geschätzt wurden. Früh im 20. Jahrhundert durchstreifte eine Anzahl von Komponisten und Liebhabern das Land und sammelte Lieder von den Lippen alter Bauern. Die Führer der Bewegung waren Lucy Broadwood, aus dem Geschlecht der berühmten Klavierbauer, eine tüchtige Sängerin, und James Alexander Fuller Maitland, der wohlbekannte Kritiker, sowie in einem späteren Zeitpunkte Cecil Sharp, wenig bedeutend als Musiker, aber ein nimmermüder Sammler. Der schottische und irische Volksgesang fußt größtenteils auf der pentatonischen Skala, die walisches Volkslieder zeigen eine starke Vorliebe für Tonika und Dominante; der englische Volksgesang ist oft in den Kirchentönen gehalten: die dorische, äolische und mixolydische sind sehr allgemein, die phrygische seltener. Mit den Volksliedern des Kontinents verglichen entfalten die englischen Volksgesänge eine größere Verschiedenheit des Rhythmus und eine bedeutend höhere Gestaltung der musikalischen Form. Hand in Hand mit diesem Studium von Volksliedern ging ein beständiges Wiederaufblühen des Interesses an der englischen Musik der früheren Zeiten, an Purcell und an der Zeit Elisabeths. Das Volkslied war ein Bindeglied zwischen der heutigen und der künstlerischen Musik der Vergangenheit, denn der Volksgesang konnte in den Werken Purcells und seiner Zeitgenossen ebensowohl nachgewiesen werden, wie in denen der Komponisten für das Spinett (Byrd, Bull, Morley usw.). Das war alles ein Teil der allgemeinen Reaktion gegen die musikalische Richtung des 19. Jahrhunderts. Frankreich trug zur Wiederbelebung des Gregorianischen Gesanges in der katholischen Kirche bei, Rußland brachte die Gesangsweisen des Ostens und seine eigene primitive Kultur in die Musik. Musikalisch gesprochen wendeten sich fast alle Länder von der hergebrachten Form der Tonika und Dominante ab und zurück zu den Tongattungen (Tonleitern) des Mittelalters. In der Englischen Kirche vermehrte sich die Anlehnung an den katholischen Gottesdienst, der Gregorianische Choral wurde dem englischen Ritus angepaßt, und die Musiker begünstigten den Volksgesang in den Kirchen als gesundes Gegenmittel gegen den Spohr-Gounod-Stil der vorhergehenden Generationen. Untersuchungen über die englische Kirchenmusik vor der Reformation ergaben, daß die älteren englischen Komponisten ihre Messen oft auf Themen von Volksliedern aufgebaut hatten. Das Interesse an der bodenständigen englischen Musik war nicht nur theoretisch; es verdankte den gelehrten Forschern in den Bibliotheken viel, doch wurde es gleichzeitig praktisch verwertet. Junge Komponisten gingen in die Dorfschenken, um vergessene Gesänge und Balladen zu entdecken; sie lernten traditionelle Volkstänze in den wenigen Dörfern, wo sie seit Shakespeares Zeiten geübt worden sind. Die Leute selbst hatten größtenteils ihre eigene Musik vergessen; nur sehr alte Männer und Frauen erinnerten sich noch der Lieder und Tänze. Diese Musiker machten es sich zur Aufgabe, sie die Leute wieder zu lehren. Sie brachten einen frischen Zug in die Werkstätten der großen Städte. Die Bewegung breitete sich über ganz England aus, und jetzt lernen die Kinder diese Lieder und Tänze in fast jeder Schule. Die Gründung kleiner Singvereine in Dörfern wurde durch die Einrichtung von Gesangswettstreiten befördert, welche zuerst in Lancashire und Yorkshire abgehalten wurden, wo man in England das beste Singen hört. Die Führer der Bewegung waren, wie diejenigen der Bewegung von 1880, eng verbunden mit Oxford und Cambridge; sie waren tatsächlich Schüler Parrys und Stanfords. Volkslieder erschienen auf jedem Konzertprogramm, sie wurden mit den

Klassikern als auf gleicher Höhe stehend betrachtet. Die Führer begrüßten sie als reine Musik, welche dem Durchschnittspublikum statt der Banalitäten der Geschäftskunst geboten werden konnte. Das gelang ihnen so gut, daß die Lieferanten der Geschäftskunst bald Volkslieder nachahmten, denen gerade so viel Anklang an Vulgarität anhaftete, um sie bei Berufssängern beliebt zu machen.

Die Volksliederbewegung hatte ihre komische Seite, doch sie zeitigte zwei sehr ernste Ergebnisse, eines für die Komponisten, das andere für das Publikum im allgemeinen. Während des 19. Jahrhunderts hatten die Engländer, sogar die musikliebenden, aufgehört zu glauben, daß die Musik als Kunst die Seele ihres Vaterlandes ausdrücken könne. Die meisten hochgebildeten Engländer betrachteten die Dichtkunst als die nationale Kunst. Die Leute konnten sich vergegenwärtigen, daß die englische Dichtkunst, die englische Malerei, ja selbst die englische Kochkunst jede in ihrer Art die verborgenen Ideale des englischen Charakters ausdrückten; die Musik, so leidenschaftlich sie sich ihrer auch erfreuten, war etwas von außen Importiertes. Seit ungefähr 1900 hat ein Wandel stattgefunden, und langsam stärkt sich das Bewußtsein, daß die englische Musik ihren eigenartigen Stil hat und ein ergänzender Teil der nationalen Ausdrucksmittel ist. Dieses Gefühl hat nichts mit journalistischem Patriotismus oder mit politischem Ehrgeiz zu tun, es gehört innerlich vertrauten Gefühlen an, es schließt sich ans Land und eine jahrhundertealte Tradition mehr an, als an die Stadt und die modernen Triebkräfte. Es ist nicht die Stimme des „Zeitgeistes“, sondern dessen Korrektiv. Den Komponisten brachte die Bewegung einen neuen Sinn für die Gesangsmelodie, ein feineres rhythmisches Gefühl und größere Kraft in der Klangfarbe, die eher auf Kirchentönen als auf den hergebrachten Dur- und Moll-Tönen fußte. Ihr Einfluß ist in modernen englischen Liedern klar ersichtlich. Der starke Einfluß der Universitäten, welcher von Parry und Stanford ausging, brachte die jüngeren Musiker eng und enger in persönliche Berührung mit ihren zeitgenössischen Dichtern. Heute kann man einen Komponisten nach dem Werte der Gedichte beurteilen, die er vertont. Das deutsche Beispiel der Schüler Stockhausens erzog den literarischen Geschmack der Sänger der früheren Periode; derselbe wurde weiter verfeinert durch den Einfluß der jüngeren Schule von französischen Gesangskomponisten, Fauré, Debussy, Ravel; die Anwendung ihrer Technik auf englische Lieder entwickelte einen neuen und charakteristischen Stil der Melodie, der seinen eigenartigen Rhythmus von dem der englischen Dichtkunst ableitet. Dem englischen Naturell erscheint das Singen eine natürlichere Ausdrucksform, als das Spielen eines Instrumentes. Der Virtuose ist selten unter den englischen Musikern; die englischen Komponisten werden von Konzerten und anderen Formen, die virtuose Behandlung erfordern, wenig angezogen. Alle Musik hat ihren Ursprung in der menschlichen Stimme, und die englischen Komponisten sind sich dieser Tatsache noch tief bewußt. Der bemerkenswerte Unterschied im Stil zwischen der englischen und deutschen Musik von heute, verglichen mit der Ähnlichkeit des Stils vor 40 Jahren, ist hauptsächlich ein Unterschied im Rhythmus, der aus der rhythmischen Verschiedenheit der beiden Sprachen entspringt und durch die Tatsache erhöht wird, daß die englische Tradition gesänglich, die deutsche vorherrschend instrumental ist.

Der größte englische Komponist der Volksliedbewegung ist Ralph Vaughan Williams (geb. 1872), welcher zuerst unter Charles Wood in Cambridge studierte, später unter Parry und Stanford, kurze Zeit unter Max Bruch in Berlin und mehrere Jahre später unter Ravel in Paris

(1909) arbeitete. Er warf sich voll Eifer in die Volksliedbewegung und nahm die Weisen völlig in seinen eigenen Stil auf. Wie Parry ist er am besten im ernsten Gesang. Er wurde zuerst bekannt durch seine Kompositionen nach Gedichten Rossetis und Stevensons und durch ein kurzes, aber eindrucksvolles Chorwerk „Toward the Unknown Region“ („Dem Unbekannten entgegen“, Walt Whitman). Später erschienen die „Mystischen Lieder“ (George Herbert) für Baritonstimme, Chor und Orchester, eine Gesangsphantasie über altbekannte Weihnachtslieder und die „Meeressymphonie“ in 4 Sätzen für Chor (Whitman). Dieses Werk offenbart seine mystischen und ästhetischen Anschauungen, welche der patriotischen Ritterlichkeit Stanfords und dessen Behandlung von Seestücken sehr fern liegen. Die erste Frucht seiner Studien bei Ravel war der Liederzyklus „On Wenlock Edge“ („Am Rande des Wenlock“, A. E. Housman) für Tenor, Streichquartett und Klavier, welcher trotz der in Paris erlernten neuen harmonischen Kunstgriffe eine durchaus englische Komposition eines der beachtenswertesten Gedichte der zeitgenössischen Literatur ist. Seine Hauptwerke für Instrumentalmusik sind für das Orchester: „Norfolk Rhapsodien“ (über Volkslieder), „In the Fen Country“ („In der Moorlandschaft“), „The Lark Ascending“ („Die aufsteigende Lerche“) für Violinsolo und Orchester, und 2 Symphonien, die „London“-Symphony, eine malerische Impression des modernen London, die althergebrachte Ausrufe und moderne Straßenlieder enthält, und die „Pastorale“, die ein Sopransolo verwendet und wegen des Umstandes bemerkenswert ist, daß drei von den vier Sätzen im langsamen Tempo gehalten sind. Andere Gesangswerke Vaughan Williams sind „Sancta Civitas“ für Chor und Orchester, „Te Deum“ für die Thronbesteigung des Erzbischofs von Canterbury 1929.

Zwei begabte jüngere Männer, die im Kriege fielen, folgten seiner Führerschaft — George Butterworth (1885—1916), der Komponist von 3 Volksliedidyllen für Orchester, „A Shropshire Lad“ („Ein Bursch aus Shropshire“), eine Orchesterrhapsodie über Housmans Gedichte, von denen er viele als Lieder vertonte; und William Denis Browne (1888—1915), dessen sehr originelle und empfindungsreiche Lieder größere Werke versprochen.

Eine andere Gruppe von Tonsetzern muß hier erwähnt werden. Frederick Delius (geb. 1863), obwohl in England aus deutschem Stamme geboren, wurde jahrelang in seinem Vaterlande kaum anerkannt. Er verdankt seine jetzige Beliebtheit hauptsächlich den Anstrengungen seines Freundes, des Kapellmeisters Thomas Beecham. Delius studierte kurze Zeit in Leipzig unter Jadassohn und Reinecke, aber er ist hauptsächlich Autodidakt, und obgleich Grieg einen starken Einfluß auf ihn gehabt hat, steht er abseits von der musikalischen Welt. Aber seit „Brigg-Fair“ (1908) hat auch er den Einfluß des englischen Volksliedes empfunden. „Appalachia“ hatte als Grundlage ein Sklavenlied aus einem Teile Amerikas, wo die alten Volkslieder Englands, wie neuere Nachforschungen ergeben, noch lebendig und der Menge in Erinnerung geblieben sind. Seine späteren Werke sind mehr und mehr durch den Stil der althergebrachten englischen Melodie beeinflusst worden. Seine frühen Werke für Chor leiden unter der allzu instrumentalen Behandlung der Stimmen. Dies ist ebenso bemerkbar in „Sea Drift“ („Seetrift“) und in der „Messe des Lebens“, als auch im neuen „Requiem“ (1921). Für englische Ohren ist die Behandlung der Worte (auch den langsameren Rhythmus des deutschen Textes berücksichtigend) schwach und kraftlos. Seit 1915 hat er eine Anzahl neuer Werke in England herausgebracht: drei schöne Konzerte für Violine, Violoncell und für beide zusammen, am bemerkenswertesten von allen ist „The song of the High Hills“ („Das Lied

von den Höhen“) für Chor und Orchester. Hier singt der Chor ohne Worte und erreicht einen wunderbaren gefühlvollen Höhepunkt. Delius' Vorliebe für $\frac{6}{8}$ - und $\frac{6}{4}$ -Rhythmen ist charakteristisch englisch; indem er von den harmonischen Neuerungen Griegs ausging, empfand er bald, daß die englische Volksmelodie eine umfangreichere Basis als die norwegische für die weitere Entwicklung seines eigenen Stiles bot. Zur Schule des Delius gehört eine Gruppe jüngerer Leute, die alle Schüler Ivan Knorrs in Frankfurt waren. Cyril Scott (geb. 1879) hat seinem Rufe durch eine große Menge sehr trivialer Musik sehr geschadet. Er hatte in früheren Zeiten eine ausgesprochene Eigenart in der Harmonik und war ein in England seltenes Beispiel von „Impressionismus“, welches ihm Bewunderer brachte, die ihn Debussy an die Seite stellten, aber er hat nicht den frühen Erwartungen entsprochen oder irgend etwas hervorgebracht, das über einen gewissen exotisch gezielten Reiz hinausging. Balfour Gardiner (geb. 1877) hat wenig geschrieben, doch seine Musik hat entschiedene Originalität und Leben. Er ist stark durch das englische Volkslied beeinflusst worden. Seine besten Werke sind „Shepherd Fennels Dance“ („Schäfer Fennels Tanz“, für Orchester), ein Streichquartett in B-Dur und „News from Whydah“ („Nachrichten aus Whydah“, John Masefield), eine Gesangsballade in prachtvoller Tonfarbe von starker Wirkung. Roger Quilter (1877) hat viele entzückende Lieder geschrieben.

Unter den Jüngern Griegs befindet sich Percy Grainger (geb. 1882 in Australien), ein Pianist von Rang und Schüler von Busoni. Er war einige Jahre als intimer Freund Griegs in Norwegen und ein beliebter Interpret von dessen Klaviermusik. Er warf sich enthusiastisch auf die Bemühungen um das englische Volkslied und komponierte viele hübsche Arrangements von Volksliedern für Chor und Orchester, wobei er viel Heiterkeit hervorrief, indem er sehr eigenartige englische Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen statt der hergebrachten italienischen annahm, die in der Musik in allen Ländern üblich sind. Seine Musik hat keine große Tiefe, doch außerordentliches Feuer und Glanz der Farbe; er ist am besten in seinen Kompositionen für Kammermusik, „My Robin is to the Greenwood gone“ („Mein Robert ist nach dem grünen Walde gegangen“), „Walking Tune“ (Wanderlied), „Mock Morris“ („Tanzweise“) und „Molly on the Shore“ („Molly am Strande“), alle auf Grundlage von englischen oder irischen Volksliedern. Ein interessantes Experiment war „Colonial Song“ („Kolonial-Lied“) für Sopran und Tenor (ohne Worte) und Orchester. W. G. Whittaker (geb. 1876) hat sehr originelle Arrangements von northumberlandischen Volksliedern geschrieben. Martin Shaw (geb. 1876), auch einer aus der Volksliederschule, hat interessante Lieder komponiert.

Der europäische Krieg von 1914—1918 hatte keinen künstlerischen Einfluß auf die englische Musik. Außer den neueren französischen Komponisten waren Schönberg, Scriabin und Stravinsky den vorgeschrittenen englischen Musikern schon vor 1914 wohl bekannt. Sie waren Wagners und Richard Strauß' schon müde und wandten sich den musikalischen Idealen Frankreichs und Rußlands zu, lange bevor irgendeine Voraussetzung von neuen politischen Komplikationen erwuchs. Die unmittelbare praktische Wirkung des Krieges war das tatsächliche Verschwinden von allen deutschen und österreichischen Musikern und das Zuströmen einer großen Anzahl von Belgiern und Russen. Dies brachte César Franck in augenblickliche Gunst als Ersatz für Brahms und bereitete den Weg für das russische Ballett nach dem Ende des Krieges. Scriabin wurde im Konzertsaal ungeheuer beliebt und Stravinsky von mächtigem

Einfluß auf die jüngeren Komponisten. Eine andere Wirkung der Kriegszustände war die Schwierigkeit, Chor- und Orchesterkonzerte zu geben. Aus Ersparungsgründen entstand eine Wiederbelebung von Kammermusik und alter Musik. Alle Länder wurden sich im Kriegszustande ihrer Volkseigentümlichkeit mehr bewußt. Die verschieden gerichtete Musikgeschichte von Deutschland und England führte hier zu sehr verschiedenen Resultaten. Deutschland gründete natürlicherweise sein Nationalgefühl auf die Klassiker von Bach bis Wagner und Brahms. In England blieben die deutschen Klassiker nicht weniger beliebt als früher, doch das Volksempfinden konzentrierte sich bis zu einem gewissen Grade auf die Musiker der Elisabethzeit und auf Purcell, sowie vielmehr auf die lebenden englischen Komponisten der jüngeren Generation. Alle Konzertgeber betrachteten es als ihre Pflicht, Werke von jungen englischen Komponisten zu bringen. Der junge englische Tonsetzer hat nie eine so günstige Gelegenheit gehabt, gehört und wahrhaft verstanden zu werden, um so mehr, als es eine Wirkung des Krieges war, ungeheures Interesse an allen Künsten bei der Generation hervorzurufen, die jung genug war, direkte Erfahrung aus dem Kriege zu ziehen. Es war die natürliche Reaktion gegen die physische und intellektuelle Niedrigkeit des Soldatenlebens.

Trotz aller Veränderungen, die im allgemeinen Musikstil Platz gegriffen haben, ist es doch bemerkenswert, daß fast alle führenden englischen Komponisten Schüler Stanfords oder Schüler seiner Schüler sind. Gustav Holst, ursprünglich von Holst (geb. 1874), dessen Familie, trotz des Namens, während verschiedener Generationen vollkommen englisch gewesen ist, suchte zuerst in orientalischen Themen Anregung („Hymnen aus der Rig-Veda“) und aus Algier („Beni-Mora“, Orchestersuite). Seine bemerkenswertesten Werke sind „Die Jesushymne“, für Chor und Orchester, und „Die Planeten“, für Orchester (1919). Er ist einer der wenigen englischen Komponisten, die im Monumentalstil schreiben. Die „Jesushymne“, die Übersetzung eines griechischen gnostischen Gedichtes, ist für Doppel- und Halbchor mit freier, kühner Behandlung der Dissonanzen geschrieben. Holst hat große Vorliebe für ungewöhnliche Rhythmen, indem er lange Abschnitte in $\frac{5}{4}$ - und $\frac{7}{4}$ -Takten schreibt. Dieses Werk wurde im gleichen Konzert in London wie Delius' „Lied von den Höhen“ aufgeführt und kontrastierte sonderbar mit dem beschaulichen Gefühl von Delius auf Grund seiner fast fanatischen Inbrunst. „Die Planeten“ ist eine Suite für großes Orchester in sieben Sätzen. Das Werk verrät verschiedene Einflüsse, deutsche und französische sowohl als auch englische; es ermangelt an Einheit des Stiles, hat aber große Gefühlskraft und endet mit einem Satz von sonderbarer mystischer Entrücktheit. John Ireland (geb. 1879) hat zwei Violinsonaten geschrieben, von denen die zweite beträchtliche Kraft zeigt, ferner Lieder, Klavierstücke von etwas Originalität und ein kurzes Werk für Orchester „The Forgotten Rite“ („Der vergessene Ritus“). Er ist stark durch das Volkslied beeinflusst worden, gehört aber entschieden der modernen Schule an. Cyril Rootham (geb. 1875) hat einige gedankentiefe Werke für Chor geschrieben. Frank Bridge (geb. 1879), ein ausgezeichnete Bratschenspieler, hat Kammermusik geschrieben, die wunderbare Kenntnis des Handwerks verrät, und eine Orchestersuite „Das Meer“, aber seine Inspiration gleicht kaum seiner erstaunlichen technischen Fertigkeit. Waldo Warner (geb. 1876), auch ein Bratschenspieler, hat gute Quartette geschrieben, und Herbert Howells (geb. 1892) erweckt Hoffnungen als Komponist von Kammermusik.

Arnold Bax (geb. 1883) war ein Schüler Frederick Corders. Er ist wahrscheinlich der von Natur aus am meisten begabte der englischen Komponisten, aber sein reicher Überfluß ist oft eine Quelle der Schwachheit geworden. Er wird hauptsächlich von irischen Stoffen angezogen. Seine Leistungen sind vielfältig und umfassen Klaviermusik von verschiedener Qualität. Da er allen Einflüssen zugänglich ist, hat er erst neuerlich begonnen, seinen eigenen Stil zu finden. Seine besten Werke sind „Der Garten von Fand“ und „Novemberwälder“, Gedichte für Orchester, ein Konzert und eine Sonate für Bratsche, in welchen die Grenzen des Instruments ihn zu größerer Knappheit gezwungen haben, als das sonst bei ihm der Fall ist; ein gedankentiefes Quintett für Streichinstrumente und Harfe. Seine Musik ist romantisch im Charakter, ruhig und empfindsam, seine Behandlung des Orchesters außerordentlich geschickt. Cecil Armstrong Gibbs (geb. 1889), ein Schüler von Charles Wood, hat einige interessante Quartette und mehrere Lieder von großer Schönheit geschrieben, größtenteils zu Worten von Walter de la Mare.

Die allermodernsten Tendenzen sind vertreten durch Eugène Goossens, Arthur Bliss und Lord Berners. Eugène Goossens (geb. 1893), von belgischer Abkunft, aber in England geboren und erzogen, ein Schüler von Stanford, ist besonders als Dirigent ausgezeichnet, hat jedoch einige sehr gewandte Klavierstücke und Kammermusik geschrieben, die durch die moderne französische Richtung stark beeinflusst sind; auch ein symphonisches Gedicht „The Eternal Rhythm“ („Der ewige Rhythmus“) und eine „Sinfonietta“ von sehr anziehendem Reiz und Geist. Arthur Bliss (geb. 1891), ebenfalls ein Schüler Stanfords, der abwechselnd von Elgar und Stravinsky beeinflusst wurde, hat eine Anzahl seltsamer Experimente versucht: Rhapsodien für Orchester mit Singstimmen ohne Worte; „Rout“ für Kammerorchester mit Sopranstimme, die sinnlose Silben singt; ein Klavierkonzert mit Streichquartett, Schlagwerk und Tenorstimme, die gleichfalls sinnlose Silben singt; etwas bemerkenswerter die Bühnenmusik zu Shakespeares „Sturm“; Lieder, von Klarinette allein begleitet, und schließlich eine sogenannte „Farbensymphonie“, auf deren Titel man keine besondere Rücksicht nehmen muß. Bliss' Musik hat immer außerordentliches Feuer und Energie; zugleich mit seinen harmonischen Kühnheiten hat er ein sehr starkes Talent für reine und ausdrucksvolle Melodie. Sein Chorwerk „Pastoral“ (1929) ist reich an lyrischer Erfindung. Lord Berners (geb. 1883), ein Schüler Alfredo Casellas, widmet seine beachtenswerte Gewandtheit und seinen Geist satyrischer oder komischer Musik. Bernhard van Dieren (geb. 1885), ein in London lebender Holländer, hat sich in interessanten Experimenten im modernen polyphonen Stil versucht, doch seine Musik scheint mehr das Produkt des Intellektes, als wahrer Schaffenskraft zu sein. Zur selben Gruppe gehören William Walton und Constant Lambert, die jetzt einzigen Engländer, welche den Jazzstil in der Kunstmusik verwendet haben.

OPER. Die Oper arbeitet in England unter so großen ständigen Schwierigkeiten, daß wenige Komponisten versucht sind, dieselben zu überwinden. Bis 1914 war für einen englischen Komponisten wenig Antrieb gegeben, Opern in seiner Muttersprache zu schreiben. In England hatte kein Opernhaus jemals irgendeine Subvention vom Hofe, vom Staate oder von einer öffentlichen Körperschaft empfangen. Während des größten Teiles des 19. Jahrhunderts war in London eine jährliche „Saison“ für fremde Opern, zuerst hauptsächlich für die italienische, dann, von ungefähr um 1895, für italienische, deutsche und französische, wobei die Sänger fast

beständig Ausländer waren. In den Provinzen gaben wenige reisende Gesellschaften zweitklassige Vorstellungen in englischer Sprache und mit sehr beschränkten Geldmitteln. Im Jahre 1880 war der hervorragende dramatische Komponist Arthur Sullivan (s. S. 919) allgemein beliebt. Er hatte schon seine Zusammenarbeit mit W. S. Gilbert im Jahre 1875 durch „Trial by Jury“ („Untersuchung vor den Geschworenen“) begonnen; „The Sorcerer“ („Der Zauberer“), 1877, begründete zuerst beider Beliebtheit als gemeinsame Autoren von komischen Opern — der Name Sullivans ist unzertrennlich von dem seines Librettisten. Dem „Zauberer“ folgten: „Ihrer Majestät Schiff Pinafore“ (1878), „Die Seeräuber von Penzance“ (1880), „Patience“ (1881), „Jolantha“ (1882), „Prinzessin Ida“ (1884), „Der Mikado“ (1885), „Ruddigore“ (1887), „Die königlichen Leibgardisten“ (1888), „Die Gondolieri“ (1889). Dann brach Sullivan mit Gilbert und schrieb „Schloß Haddon“ im Jahre 1892 zu einem Libretto von Sydney Grundy. Es folgte die Versöhnung mit Gilbert und darauf erschien „Utopien, G. m. b. H.“ (1893) und „Der Großherzog“ (1896). Dies war das letzte Libretto von Gilbert; Sullivan fand andere Librettisten für „Der Schönheitsstein“ (1898), „Die Rose von Persien“ (1899) und „Die grüne Irlandinsel“ (1900), welches Werk er bei seinem Tode unvollendet zurückließ. Sullivan hatte seine Laufbahn als Kirchenkomponist begonnen. Er war ein Schüler von Sterndale Bennett und vom Leipziger Konservatorium. Von Bennett lernte er seine Reinheit des Stiles; der Einfluß Mozarts und Schuberts erscheint immerwährend, sogar in seinen komischen Opern; er nahm auch Einflüsse von Balfe und Wallace auf, obgleich die Operetten im absichtlichen Wetteifer mit Offenbach geschrieben wurden. In ihrer allgemeinen musikalischen Richtung sind sie mehr mit den Werken Aubers und Lortzings zu vergleichen. Die Zusammenarbeit von Gilbert und Sullivan ist eine Parallele zu der von Goldoni und Galuppi im 18. Jahrhundert. Ihre Beliebtheit bleibt bis heute unvermindert. Er setzte einen absolut englischen Stil der leichten Oper fest, auf welchem ihm folgten: Alfred Cellier (1844—91), Edward Solomon (1853—95) und Edward German (geb. 1862), welcher „Die grüne Insel“ vollendete und auch viel wirksame Musik zu Shakespeares Stücken schrieb. In den letzten Jahren ist die Operette in England sehr verfallen, indem sie langsam der „musikalischen Komödie“ und der „Revue“ den Platz räumen mußte.

Parry versuchte sich nie in der Oper, obgleich seine Musik zu griechischen Theaterstücken entschiedene Bühnenwirksamkeit hatte. Stanford hat, trotz vieler Mißerfolge, verschiedene Opern geschrieben. Die zwei ersten wurden in Deutschland aufgeführt; „The veiled Prophet“ („Der verschleierte Prophet“) (Hannover 1881) und „Savonarola“ (1884) hatten trotz vieler interessanter Szenen wenig Erfolg. „Die Canterbury Pilger“ (1884), welches Werk in England aufgeführt wurde, waren ein Versuch in der Absicht einer englischen „Meistersinger“-Oper. Viel entscheidender national war „Shamus O'Brien“ (1896) über ein irisches Thema, voll von irischen Melodien. Die Oper hatte einen tatsächlichen Erfolg und würde später wieder aufgeführt worden sein, wenn sie nicht so viele politische Anspielungen enthalten hätte. „Viel Lärm um nichts“ (1901) zeigt den Einfluß von Verdis „Falstaff“ und verdiente mehr Erfolg, als es hatte; „Der Kritiker“ (1916) ist eine amüsante Vertonung von Sheridans berühmter Satire über die Bühne; „Der Reisegefährte“, Stanfords letzte Oper (1922; 1926 in Bristol aufgeführt), hat ein feines romantisches Gefühl und ist auf der Bühne wirksam.

Mackenzies „Colomba“ (1883), eine tragische Oper über ein korsisches Sujet, erweckte Hoffnungen, die durch ihre Nachfolgerin „Der Troubadour“ nicht erfüllt wurden. Von der

Natur begabter für das Theater war Arthur Goring Thomas (1851—92), einer der wenigen englischen Komponisten seiner Zeit, die hauptsächlich unter französischem Einfluß stehen. „Esmeralda“ (1883), auf Victor Hugos „Notre Dame“ gegründet, und „Nadeschda“ (1885) haben großen Reiz, doch ist ihr Stil mehr französisch als englisch. In einem leichteren, jedoch mehr englischen Stil ist „Das goldene Gewebe“, das erst nach des Komponisten frühem Tode aufgeführt wurde. Sullivan machte einen Versuch zur großen Oper in „Ivanhoe“ (1891), welches Werk mehr als hundertmal hintereinander aufgeführt wurde. Es sind viele schöne Stellen darin, es ist aber im großen und ganzen zu pomphaft und konventionell, um heutzutage eine Wiederaufführung ertragen zu können. Die günstige Gelegenheit für die Aufführung neuer Opern in England war so gering, daß Ethel Smyth (geb. 1858), eine Schülerin von Herzogenberg, sich nach Deutschland wandte, wo ihr „Fantasio“ (Weimar 1898) und „Der Wald“ (Dresden 1901) gegeben wurden. „The Wreckers“, ursprünglich zu einem französischen Libretto geschrieben, wurde in Leipzig im Jahre 1906 unter dem Titel „Strandrecht“ herausgebracht; es wurde 1909 in London aufgeführt. Es hat große dramatische Kraft und malerische Orchestration. „The Boatswain's Mate“ („Der gute Freund“, London 1918) zeigt den Einfluß Sullivans und des englischen Volksliedes. Das sehr geistreiche und amüsante Libretto ist von der Komponistin selbst. Die Oper war sehr beliebt und ist eine sichtliche Bereicherung der englischen dramatischen Musik. Josef Holbrookes Opern „Die Kinder von Don“, „Dylan“ und „Bronwen“ bilden eine Trilogie über walisische Legenden. Der für sie nötige enorme Apparat hat ihre Aufführung zu einer sehr kostspieligen und schweren Sache gemacht. Es kann bezweifelt werden, ob ein Versuch, das „Musikdrama“ Wagners und Richard Strauß' zu überbieten, der englischen Bühne angemessen ist. Einige interessante Opern sind von Nicholas Gatty (geb. 1874), einem Schüler Stanfords, geschrieben worden. „Duke or Devil“ („Herzog oder Teufel“ 1909) zeigt eine sehr geschickte Behandlung der Chöre; „Der Sturm“ (1920) ist eine gedankentiefe Vertonung von Shakespeare und „Prinz Ferelon“ (1921) ist ein einaktiges Märchenspiel oder „extravaganza“ von eigen tümlichem Reiz. Gattys Musik macht keinen Anspruch auf Modernität, und er benutzt ein kleines Orchester mit Rücksicht auf praktische Umstände, aber sein vollendeter Stil und seine bewundernswerte Bühnensicherheit geben seinen Opern einen auffallend persönlichen Charakter. Zwei neuere Experimente von großem Interesse waren „Sawitri“, eine Kammeroper von Holst, und „Die lieblichen Berge“, eine Art von Kirchenoper von Vaughan Williams. Mit „Hugh the Drover“ (1924), der Themata englischer Volkslieder verwendet, schenkt Vaughan Williams seinen Landsleuten ein Volksstück. Ein reizendes und sehr originelles Ballett „Old King Cole“ auf altenglische Volkstänze und Tanzweisen basiert, welche mit kühnster Harmonik behandelt sind, wurde Juni 1923 in Cambridge gegeben. Holsts „At the Boar's Head“, eine Falstaff-Oper (1926), hatte wenig Erfolg. Eine andere Falstaff-Oper von Vaughan Williams „Sir John in Love“ (1929) ist eine wirklich dramatische und im besten Sinne echt englische Vertonung des von ausländischen Meistern so oft bearbeiteten Stoffes.

Es ist schwer, sich einen allgemeinen Eindruck vom Charakter der englischen Musik zu verschaffen. Ausländische Beobachter haben zuweilen behauptet, daß die englische Gewohnheit der Selbstbeherrschung es den Engländern unmöglich machte, Musik zu komponieren; wenn dies aber der Fall wäre, so würde dieselbe sie ebenso verhindern, Gedichte zu schreiben. Die

englische Musik zeigt unzweifelhaft eine gewisse Verschwiegenheit und Zurückhaltung des Stiles sowohl, als ein übertriebenes Absehen vor Virtuosität. Der Einfluß der puritanischen Tradition ist bei den ernstesten Komponisten noch fühlbar, sowohl in der Wahl ihrer Gegenstände als auch in deren Behandlung. Man möge berücksichtigen, daß heutzutage die wirklichen Führer des englischen Musiklebens, Komponisten und Musikschriftsteller, Männer von guter literarischer Bildung sind, welche die humanistischen Ideale der gebildeten Klassen haben. Dies fördert die enge Verbindung von Musik und Literatur, nicht im Sinne von Programmmusik, sondern im engen Einklang von Dichtung und Lied. Nicht unwichtig ist die Behauptung, daß das Charakteristikum der englischen Musik „unsinnliche Heiterkeit“ sei. Die englischen Komponisten (obgleich die englischen Zuhörer durchaus nicht) haben wenig Sympathie für die ungesunde Erotik in der Musik. Die Volksliedbewegung sagte allen jenen zu, die eine Vorliebe für Landleben und allgemein Menschliches haben. Die ultramoderne Gruppe könnte fast eine „aristokratische“ Bewegung einleiten, da sie sich vorerst an eine kleine Gefolgschaft hochkultivierter Leute wendet; sie ist intellektuell und gegen die Sentimentalität, ohne Rücksicht auf die Demokratie, jedoch auf jeden Fall ein wertvolles Gegenmittel gegen die „bürgerliche“ Vulgarität. Die beiden Gruppen sind nicht klar zu unterscheiden und in keinem Sinne einander feindlich. Das Problem, das sie alle auf verschiedene Weise zu lösen versuchen, ist der Ausgleich der modernen Musik mit der des 15. und 16. Jahrhunderts, welche sie für die wahre Grundlage der englischen Schule halten, mittelst der technischen Methoden des 20. Jahrhunderts.

Literatur

Allgemeine: Walker, Ernest: *A History of Music in England*. Oxford 1907. — Bennett, Joseph: *Forty Years of Music 1865—1905*. London 1908. — Stanford, Charles Villiers: *Studies and Memories*. London 1908. — Maitland, James Alexander Fuller: *English Music in the XIXth century*. London 1902.

Volksmusik: Frank Kidson and Mary Neal: *English Folk Song and Dance*. Cambridge 1915. — Cecil James Sharp, *English Folksong: some conclusions*. London 1907. — *The Sword Dances of Northern England*. London 1911. — C. J. Sharp and H. C. Macilwaine: *The Morris Book, a history of Morris Dancing*. London 1907. — W. H. Grattan Flood: *A History of Irish Music*. Dublin 1905.

Oper: Forsyth, Cecil: *Music and Nationalism, a study of English Opera*. London 1911. — R. A. Streetfeild: *The Opera*. 3rd edition. London 1908. — Cellier, François and C. Bridgeman: *Gilbert, Sullivan and D'Oyly Carte*. London 1914.

Biographie: C. V. Stanford: *Pages from an unwritten diary*. London 1914. — Smyth, Ethel: *Impressions that remained*. London 1919; *Streaks of Life*. London 1921. — A. Lawrence: *Sir Arthur Sullivan: life-story, letters and reminiscences*. London 1899. — B. W. Findon: *Sir Arthur Sullivan: his life and music*. London 1904; *Sir Arthur Sullivan and his operas*. London 1909. — H. Orsmond Anderton: *Granville Bantock*. London 1905. — Lowe, George: *Josef Holbrooke and his work*. London 1920. — A. Eaglefield Hull: *Cyril Scott*. London 1918. — C. L. Graves: *Hubert Parry*. London 1926. — W. H. Hadow: *Sir Hubert Parry*. *Proceedings of the Musical Association* 1918/19. — P. O. Morris: *Hubert Parry. Music and Letters*. April 1920. — Philip. Heseltine: *Delius*. London 1923. — A. E. F. Dickinson: *An Introduction to the Music of R. Vaughan Williams*. London 1928.

Edward Dent

FRANZOSEN

Eine Reihe der im folgenden angeführten Persönlichkeiten ist bereits in den vorangegangenen historischen Darstellungen behandelt; hier werden sie in dem Zusammenhange mit der Modernen betrachtet und erhalten so eine neue Beleuchtung, wie sie in der unserer französischen Zeitgenossen erscheinen. Bei manchen Komponisten ist ausdrücklich auf die frühere Erörterung hingewiesen. (Anmerkung des Herausgebers.)

Berlioz steht an der Spitze der Bewegung, die seit einem Jahrhundert die französische Musik unaufhaltsam zu neuen Formen aneifert. Er hat da eine ähnliche Rolle gespielt, wie Eugène Delacroix in der bildenden Kunst. Beide haben die allzu strengen klassischen Formen gesprengt und der Kunst die freie Bewegung gewonnen. Mehr oder weniger gehen, beabsichtigt oder unbewußt, alle Neuerer auf ihn zurück, und auch Debussy, der Berlioz' Musik haßte, weist seltsame Analogien mit diesem großen Musiker auf. Intuitiv veranlagt, erfinden beide, fast unbewußt, neue Formen und erschließen dem Reich der Töne bisher ungekannte Welten, weit mehr von ihrem Instinkt geleitet, als von der Vernunft. Darin unterscheiden sich hauptsächlich diese schaffenden französischen Künstler von den allezeit mehr aus bewußtem Willen schöpfenden deutschen Meistern. Auch in Frankreich begegnet man Meistern, die in ihren Werken eine Synthese vollziehen der Errungenschaften ihrer Vorgänger und ihrer Zeitgenossen, man könnte unter ihnen einen César Franck, einen Saint-Saëns, einen Gabriel Fauré, einen d'Indy, sogar einen Ravel anführen. Aber wie sonderbar, daß die beiden größten modernen französischen Musiker, Berlioz und Debussy, ganz anders vorgingen; sie erscheinen uns gleichsam als Phänomene, die man keineswegs durch die Verhältnisse, aus und in denen sie sich künstlerisch mitteilten, erfassen kann.

Berlioz schreibt mit 26 Jahren, 1829, schon 2 Jahre nach Beethovens Tode, die „Symphonie fantastique“, sucht mit blinder, instinktiver Gewalt die Normen der Symphonie zu sprengen und möchte ein Beispiel einer symphonischen Dichtung geben, gleichzeitig die ganze Orchestrationskunst umwandelnd. Später hat Liszt sich für dieses Werk begeistert und Berlioz' Idee in ein System gebracht, was Berlioz selbst nicht getroffen hätte. Er begnügt sich damit, neue Ideen auszustreuen, ohne sich um deren Verarbeitung zu kümmern. Doch nichts geht davon verloren: Liszt, Saint-Saëns, Gounod, Bizet, Richard Strauß, Rimsky-Korsakow ziehen Nutzen daraus.

DIE SCHULE VON CÉSAR FRANCK. Neben dem durch Berlioz entstandenen neuen Zuge, auf den wir noch zurückkommen werden, darf man nicht die starke konservative Tradition übersehen, welche gewissermaßen ein Gegengewicht zu den Kühnheiten der Vorkämpfer bildet und sich doch hier und da harmonisch mit ihnen einigt. Das Oberhaupt dieser Richtung ist der Wallone César Franck (1822—1890), der in Lüttich geboren wurde, aber fast sein ganzes Leben in Paris verbrachte. César Franck spielt in Frankreich eine ähnliche Rolle wie etwa Brahms in Deutschland. Er hat die Kompositionsart der großen Klassiker systematisch benutzt, übernahm dabei das von Liszt (und vor ihm von Schubert) in der symphonischen und Klaviermusik vertretene Prinzip der thematischen Einheit und schöpfte aus der Wagner'schen Chromatik neue Modulationen. Er schrieb Werke von bemerkenswerter Klarheit, deren Plan streng logisch ist, ohne stereotyp zu werden. Aber noch bewundernswerter als die Form ist bei César Franck die Vornehmheit und Reinheit des Gefühles. Wahrlich, er hatte eine

engelgleiche Seele, und in den „Béatitudes“ und besonders in den „Drei Orgelchorälen“, die er auf seinem Sterbebette vollendete, gibt es Stellen von einer Tiefe und Schönheit, derzufolge man wohl berechtigt ist, den Autor den Großen anzureihen.

César Franck unterrichtete mit Freude, und eine Menge junger Musiker, die ihr Studium ernsthaft betreiben wollten und von dem banalen Opernstil angewidert waren, strömte ihm zu.

Der erste seiner Jünger war Henri Duparc (geboren 1848), den in der Blüte der Jahre eine grausame Nervenkrankheit zum Schweigen verurteilte. Seine Liedersammlung, die sich mit Recht der Beliebtheit erfreut, enthält unbestreitbare Meisterzüge. Es sind absolute Kunstwerke: ein reiches, tiefes Empfinden spricht sich darin in ebenmäßiger Form aus. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die klare, einfache und rührende Linie der Melodik oder die feine Harmonie, in der sich stellenweise schon die impressionistische Schule ankündigt.

Ernest Chausson (1855—1899), eine träumerische Dichternatur. Von Franck und Wagner, von denen er ausgegangen war, suchte er sich allmählich zu emanzipieren und verwendete freiere Formen, als ein unerwarteter Tod ihn ereilte. Mehrere seiner Lieder sind formvollendet, und in seinem Klavierquartett und seinem Konzert für 6 Instrumente gibt es Stellen, die ihn zu einem hervorragenden Musiker stempeln. Während seiner letzten Lebenszeit tastete er sich mühsam an ein Ideal heran, demjenigen recht naheliegend, das Claude Debussy auf den ersten Griff von einer ganz anderen Richtung aus erreichte.

Vincent d'Indy, geboren in Paris am 27. März 1851, bietet den größten Kontrast zu Chausson. Mit Eigenwillen, Energie und Sicherheit im Verfolg des einzuschlagenden Weges, wie sie seinem Mitschüler mangelten, macht Vincent d'Indy in seiner musikalischen Laufbahn den Eindruck einer Persönlichkeit, die sich von Anfang an ihrer Bestimmung bewußt ist. Als er das Conservatoire in Paris glänzend bestanden hatte, wurde er durch Duparc mit César Franck bekannt. Unter der Leitung dieses Meisters erneute er seine Studien und blieb sein treuester Anhänger. Er war sehr produktiv: 4 große lyrische Dramen: *Le Chant de la Cloche*, *Fervaaal*, *l'Etranger*, *La Légende de St. Christophe*; 3 Symphonien, ferner symphonische Dichtungen, Kammermusik, Klavierwerke usw. Vincent d'Indy ist einer der volkstümlichsten Namen der französischen Schule. Er ist Meister im Aufbau, in die zartesten Geheimnisse der klanglichen Architektur eingeweiht. Seine Arbeit ist logisch, geordnet, in der Zeichnung wie ein Garten nach französischem Geschmack. Klarheit geht ihm über alles. Seine Werke sind in Licht gebadet. Trotz seiner tief religiösen Natur schrieb Vincent d'Indy wenig für die Kirche; doch sind seine dramatischen Kompositionen von reinster christlicher Mystik getränkt. Es ist, als wollte er in seinen Werken den Schöpfer preisen, denn wenige französische Musiker haben solche Naturliebe wie er. In lyrischen Naturschilderungen zeichnet er sich besonders aus: in „Fervaaal“ zeigt er uns den in Nebel getauchten Druidenwald, in „l'Etranger“ erweckt er die Vision vom Aufleuchten des Smaragdscheines in den Furchen der Meereswogen. Vincent d'Indy gründete 1896 mit Charles Bordes die „Schola Cantorum“, in der er zahlreiche Musiker in der Kompositionslehre unterrichtete. Er übte seinen Einfluß auf Künstler hohen Ranges aus, besonders auf Albéric Magnard, der mehrere Jahre unter seiner Leitung arbeitete.

Albéric Magnard (1865—1914) gehört zu den sonderbarsten Erscheinungen in der französischen Musik. Er lebte zurückgezogen und unabhängig, ließ seine Werke auf eigene Kosten drucken und verkaufte sie nur auf spezielles Verlangen. Er bezwang das Ungestüm, die Heftigkeit seines Temperamentes und unterordnete sich den strengen Gesetzen der klassischen Kom-

positionslehre. Neben Längen, die oft langweilig wirken, findet man in seinen Werken Stellen von einer Schönheit, einem edeln Stolze, fast eines Beethoven würdig, besonders im Trio, im Quintett für Blasinstrumente, in der Violinsonate. Seine Oper „Bérénice“ ist ein ergreifendes Werk; leider ist die Orchestration schwerfällig und ungeschickt.

An die Schule von Franck und d'Indy schließen sich: Déodat de Séverac (1873—1921), ein ausgezeichneter provenzalischer Musiker voll Begeisterung und Poesie, dessen Klavierwerke unter denen der französischen Moderne in Konzertproduktionen die meistgespielten sind; Guy Ropartz, der zahlreiche symphonische Werke und ein prachtvolles Trio verfaßte; Witkowski, ein tüchtiger und origineller Musiker, dessen kühner Kontrapunkt öfter dem Stile Honeggers als dem Francks näher steht: von ihm ist das „Poème de la Maison“, ein großes weltliches Oratorium von unleugbarer Größe; Pierre de Bréville, dessen „Melodies“ und die „Violinsonate“ verdienten Erfolg ernteten; Mariotte, Jean Cras, dessen Oper „Polyphème“ von Talent und lyrischer Kraft Zeugnis gibt; Paul Le Flem, dessen eigenartiges lyrisches Drama „Aucassin et Nicolette“ seinen musikalischen Feinsinn und seinen melodischen Einfallsreichtum bezeugt; Samazeuilh und auch noch andere, durchweg tüchtige Musiker.

Andererseits schließt sich an César Francks Schule Gabriel Pierné, der sein Schüler in der Orgelklasse am Conservatoire war. Dieser ebenso zartbesaitete, wie geistreiche Musiker hat ein Oratorium „La Croisade des Enfants“ geschrieben, in seiner Art ein Meisterstück; und ein sehr schönes Klaviertrio. Außerdem komponierte er zahlreiche symphonische Werke, Kammermusik, Lieder usw.

Ein anderer Schüler Francks, Charles Bordes, hinterließ entzückende, taufische Melodien und eine Orchestersuite über baskische volkstümliche Themen. Er war ein bedeutender Musiker und sein Name bleibt unlöslich mit der französischen Renaissance auf musikgeschichtlichem Gebiete verbunden. Als Gründer der „Chanteurs de Saint-Gervais“ ließ er die Hauptwerke der Komponisten der französischen Renaissance aufführen, wodurch er kräftig dazu beitrug, das Interesse des Publikums für die Musik der Vergangenheit wiederzubeleben.

Diese Gruppe symphonischer Komponisten hat sich in Anlehnung an die debussystische Bewegung weiter entwickelt. Sie hat ihren Einfluß auf unabhängige Künstler, wie Albert Roussel, geübt, und gerade auf ihn berufen sich die jungen Musiker, die vorgeben, gegen den musikalischen Impressionismus zu reagieren, wie Arthur Honegger, Darius Milhaud usw. Im historischen Sinne dürfte ihre Rolle darin bestanden haben, die von den Künstlern der Schule Fauré und Debussy verlassene Praxis des kontrapunktischen Stiles (die junge Schule hat ihn jetzt wieder aufgenommen) zu erhalten, die Pflege der Formen und der soliden Architektur fortzuführen und dem großen Publikum die Liebe zur symphonischen Musik einzupflanzen.

DRAMATISCHE MUSIK. Parallel zu der durch C. Franck eingeschlagenen Richtung kann eine andere beobachtet werden, die, von Berlioz ausgehend, über Gounod sich an Bizet, Edouard Lalo, Chabrier und Saint-Saëns anschließt. Die orchestrale Färbung, die Melodie, die ausdrucksvolle, schillernde Harmonisierung sind wesentliche Kennzeichen dieser echt französischen Musik. Frei von allem Religiösen und Geheimnisvollen, ganz Lebensfreude, Licht, Schönheit. Georges Bizet (s. S. 899) gibt uns in seiner „Arlésienne“ und in „Carmen“ ein wunderbares Beispiel für die „Mittelmeermusik“, wie Nietzsche sie nennt. Es ist das ver-

körperte Leben. Keiner wußte wie er die Wonne des Sonnenlandes zu wecken und das Leben der Massen im leuchtenden Straßenstaube zu schildern. Bizet ist ein wahrer volkstümlicher Musiker, und „Carmen“ bleibt das Kunstwerk typisch französischer Art, das mit Monsignys „Le Déserteur“ und Grétrys „Richard Cœur de Lion“ begonnen hatte. Edouard Lalo (1823 bis 1892) verdankt das wunderbare, in der Koloristik blendende Orchester der Kunst von Berlioz, während der feingebildete, seltene Sinn für Harmonie sein Ureigenstes ist. Lalo, als Komponist von „Le Roi d'Ys“ und „Fiesque“, war von diesem Gesichtspunkt aus ein wahrer Vorbote. Die Partitur des Ballettes „Namouna“ mit ihren auserlesenen harmonischen und orchestralen Einfällen übte den stärksten Einfluß auf die Entwicklung von Debussy, Dukas, ja sogar von Vincent d'Indy. Er war einer der ersten dieser Generation, der, um mit Goncourt zu sprechen, die „artistische“ Schreibweise (*style artiste*) anwendete, indem er seinen Stil feilte und sich bestrebte, auch aus der geringsten Aufeinanderfolge von Akkorden, der leisesten Andeutung einer Begleitung dem Ohr eine Freude und dem Geiste eine Überraschung zu bereiten. Léo Delibes (1836—1891) folgte in seinen entzückenden Balletten und komischen Opern denselben Leitlinien, welche auch die von Chabrier und Fauré waren, aber bei diesen letzteren haben die stilistischen Einfälle immer etwas Spontaneres und minder Gekünsteltes. Man merkt bei ihnen weniger die Anstrengung. Diese sorgfältige Beobachtung des Stiles, die zu dieser Zeit bei den Literaten so eingreifend auftritt, macht sich bei Saint-Saëns stark bemerkbar. Ja, er stellt sie sogar über alles andere. Was liegt ihm am Inhalt! Die Form allein ist das Bestimmende. Er erreichte einen wunderbar abgeklärten Stil. Doch vermißt man bisweilen Gemütsregung. Seine klare, präzise, korrekte, kräftige Ausdrucksweise erinnert an die von Rameau und Voltaire, sein Klanguaufbau bezeugt die sichere Geschmacksrichtung und eine ihm innewohnende Eleganz. Dieser gelehrte Musiker, der sich der musikalischen Weltkultur assimilierte, war nie pedantisch, und sein Einfluß auf die folgende Generation war größer, als man es zu glauben versucht wäre. Der Historiker wird eines Tages die Linie erkennen, die von Saint-Saëns über Gabriel Fauré zu Maurice Ravel führt. Mit der gleichen Meisterschaft versuchte er sich in allen Gattungen, und das Trio in F-Dur (1865), die C-Moll-Symphonie, „Phaëton“, „Samson et Dalila“ sind, jedes in seiner Art, vollendete Kunstwerke.

DIE SCHULE DES THÉÂTRE LYRIQUE. Gounod, Bizet und Saint-Saëns übten mächtig ihren Einfluß auf die französische Schule des lyrischen Dramas aus. Es ist zu bemerken, daß die bedeutendsten Werke, welche nach ihnen für das Theater geschrieben wurden, von Musikern wie Debussy oder Dukas stammen, deren eigentliches Fach nicht die dramatische Musik war. Die Nachwelt wird wohl nicht lange den Namen Ernest Reyer bewahren, der etwas derb seine Opern mittels ziemlich aus allen Winkeln zusammengeklauter Stoffe verfertigte. In „Sigurd“, in „Salamambo“ erkennt man die entgegengesetztesten Einflüsse: Meyerbeer, Wagner, Gounod, Verdi. Jules E. F. Massenet (1842—1912) war trotz seiner ernsten Fehler ein Rassemusiker, der ohne Anstrengung geschmeidige, sinnberauschende und einschmeichelnde Melodien schuf, die seinen Stempel tragen. Man findet seinen Einfluß bei den meisten Bühnenkomponisten von heute, in Frankreich, in Italien und anderswo... „Manon“ (1884), „Werther“ (1893) sind in ihrer Art vollkommen gelungene Werke und wenngleich oft das Gefühl, das sie bewegt, der Vornehmheit entbehrt, wenngleich der melodische Strom überaus leicht ist, die Sucht nach Effekt allzu deutlich und das Orchester den Glanz entbehrt — so darf diesem Musiker nicht

der dramatische Sinn abgesprochen werden, die wahrhafte Befähigung, eine Szene zu komponieren und eine Macht hinzureißen, die mehr sinnlich als intellektuell ist, die aber auf die Menge unwiderstehlich wirkt. Alfred Bruneau, geboren 1857, arbeitete einige Jahre mit Massenet, dem er sich anschloß, obwohl seine Kunst oft zur entgegengesetzten Richtung neigt. Seine Eigenbegabung offenbarte sich 1891 in einem Kunstwerk „Le Rêve“, über ein Libretto von Gallet nach E. Zola. Die Kühnheit des harmonischen Gefühles, die wertvollen Melodien und Eingebungen berechtigten zum Glauben, ein großer Bühnenkomponist sei erstanden; leider entsprachen seine späteren Produktionen nicht diesen Hoffnungen. In „Messidor“ sowie in „l'Attaque du moulin“ finden sich rührende und auch mächtige Stellen mit großzügiger, volkstümlicher Inspiration; leider auch viel Schwäche, atemlose und mittelmäßige Lyrik und, besonders in diesen letzteren Kompositionen, eine große Dürftigkeit in orchestraler Behandlung. Gustave Charpentier (geb. 1860) kommt unmittelbar von Massenet und Bruneau. Dieser begabte Eklektiker hat sehr wenig geschaffen. „Louise“ hat 1900 in Frankreich sowie auf der ganzen Welt Triumphe gefeiert, weniger wegen des musikalischen Wertes der Partitur, als vielmehr dank dem trivial rührseligen Libretto (vom Komponisten selbst gedichtet), das so recht danach angetan ist, die Menge zu gewinnen. Charpentier hat Sinn für das Orchester und Verständnis für Bühneneffekte. Schade, daß er diese Qualitäten vergeudete, indem er sie in den Dienst eines Bohème-Idoles von widriger Niedrigkeit stellte. Gar keinen Erfolg hatte 1913 die Oper „Julien“, eine Fortsetzung von „Louise“, in welche Charpentier mit gewohnter Lässigkeit beträchtliche Fragmente einer Jugendkantate, „La Vie du Poète“, eingeschoben hatte.

Den Einfluß Massenets mehr oder weniger in Kombination mit dem von Saint-Saëns findet man wieder bei Xavier Leroux, Reynaldo Hahn, Henri Février, Max d'Ollone, Samuel Rousseau, Laparra, Camille Erlanger. Die Musik von Georges Hue, Verfasser des „Miracle“, ist wohl ärmlich, aber vornehm in der Intention. Der Zauber der debussystischen Kunst ist nicht spurlos an ihm vorübergegangen. Seine Orchestration ist von strahlender Klarheit. Von Henri Rabaud, Gabriel Dupont und Alfred Bachelet sollte in logischer Folge erst nach Fauré und Debussy gesprochen werden, von denen sie mehr oder weniger beeinflusst waren. Aber wir wollen mit der Theaterschule abschließen. Henri Rabaud, gegenwärtig Direktor des Conservatoire de Paris, ist ein Eklektiker, aber ein aristokratisch vornehmer Musiker. Sein etwas akademischer Stil ist von bemerkenswerter Lauterkeit. In mehreren wertvollen symphonischen Werken zeigt er sich geschickt im Orchestrieren. Aber seine eigentliche Begabung zeigt er als Bühnenkomponist in seinem „Marouf“, worin er die Tradition der spezifisch französisch-musikalischen Komik, des Geistreichen und Raffinierten der Kunst von Auber und Hérold wieder aufnimmt. Diese reizende, sonnige Partitur hatte das Glück, von allen gut aufgenommen zu werden. Alfred Bachelet hat fast nur fürs Theater geschrieben. Er ist unter den jetzt lebenden französischen Musikern zweifellos der dramatisch begabteste. Aus seinen Partituren „Scemo“, „Quand la Cloche sonnera“ spricht eine unwiderstehliche Macht, die packt und mitreißt, ohne dem Geist Zeit zu lassen, über die angewandten Mittel nachzudenken. Der Stil ist (besonders in den dramatischen Szenen) recht persönlich. Gabriel Dupont, der frühzeitig starb, hinterließ 3 Opern: „La Cabrera“, „La Glu“ und „Antar“. Anfangs von dem italienischen Verismus stark beeinflusst, machte er sich allmählich davon los und schrieb „Antar“, ein wirklich eingängiges Werk von unleugbarer Meisterschaft, das erst nach seinem Tode aufgeführt wurde. Die reich quellende Melodie ist nie gewöhnlich, die orchestrale

Färbung oft blendend. Sylvio Lazzari ist ein aufrichtiger, gewissenhafter Künstler, der seine Kunsttechnik vortrefflich versteht. Man findet an seinen, in der Form oft vollkommenen Werken nichts Tadelnswertes, es sei denn ein Mangel an Leben und dramatischer Kraft, durch den sie trotz der unleugbaren Qualitäten ihre Anziehung einbüßen. Bevor wir uns von den Theatermusikern wenden, müssen wir doch die Namen von Operettenkomponisten mit reizenden Eigenschaften wenigstens anführen, wie André Messager, Claude Terrasse, würdige Nachfolger eines Lecocq. Diese Musiker haben nicht Offenbachs unwiderstehliche Heiterkeit, immerhin ist ihr Geist verfeinert und ihre Partituren sind voll zarter Gesinnung.

DIE VORLÄUFER DES IMPRESSIONISMUS: Fauré, Chabrier, Satie. Gabriel Fauré, in Pamiers (Ariège) am 13. Mai 1845 geboren, gest. 1924, studierte in Paris in der von Niedermeyer gegründeten École de Musique Religieuse. Zu einer Zeit, da die klassische Musik vernachlässigt wurde, bildete er sich an den Werken J. S. Bachs und an den Meistern der Polyphonie der Renaissance. Saint-Saëns, damals ein junger Lehrer an dieser Schule, war ihm ein wertvoller Führer, mit dem er sich in die Musik der Vergangenheit und der Gegenwart einlebte. Fauré, im Dienste der klassischen Formen erzogen, faßte diese nie als unantastbare Gebilde auf und paßte sie mühelos den Bedürfnissen seines Empfindungslebens an, indem er sie mit der Grazie seines originellen und persönlichen Stils zu erneuern suchte. Während mehr als eines halben Jahrhunderts, von 1865 bis zur Jetztzeit, schuf er ununterbrochen Werke, die in der Gesamtheit für Frankreich einen Schatz ergeben, etwa vergleichbar den Werken Schumanns für Deutschland. Er studierte alle Gebiete, widmete sich aber besonders dem Lied und der Kammermusik. Die 2 Violinsonaten, die 2 Quartette und das wunderbare zweite Quintett (1921), die zahlreichen Melodiensammlungen und erst vor kurzem (1922) „l'Horizon Chimérique“ bezeugen die Fruchtbarkeit eines Talentes, das bis zu seinem Tode seine verführerische Jugendkraft bewahrte. Die feine Originalität seiner Kunst tritt schon in seinen ersten Kompositionen („Le Secret“ oder „Le Clair de Lune“, 1887) zutage. Man findet darin jenen wunderbaren Einklang zwischen Melodie und Harmonie, der Fauré eigen ist, wobei man überdies gleich anfangs den Ausgangspunkt in gewissen gelungenen Liedern von Gounod (z. B. „Venise“) bemerken kann. In bezug auf „Le Secret“ schreibt Ravel: „Der Zauber der melodischen Linien weicht nicht vor der Zartheit der Harmonien zurück. Außergewöhnliche Wendungen, Zweideutigkeiten, Modulationen mit entfernten Tonarten, die auf unbekannten Pfaden zum Hauptton zurückführen — lauter gefährliche Spiele, die Fauré von Anfang an als Meister beherrscht.“ All diese Künste sind nie gesuchte Kunstgriffe; sie entsprechen einem tiefen Bedürfnis seiner Natur und seiner Eingebung. Die ganze Musik Faurés ist voll aufrichtiger Empfindung, unendlichen Zartsinnes. Seine Lyrik bleibt immer aristokratisch zurückhaltend, er bricht nicht in Tränen, in Geschrei aus, er beobachtet Maß und Diskretion, und vielleicht war seine Zurückhaltung der Grund, warum er außerhalb Frankreichs nicht allorten recht verstanden wurde. Faurés Kunst ist wie die von Debussy grundfranzösisch und in der Vergangenheit mit der Art des Racine verwandt. Besonders auffallend erscheint dies in den Klavierstücken, die so sehr dazu beitrugen, die französische harmonische Empfindsamkeit aufzufrischen; in ihnen zeigt sich eine entschiedene Wendung zur pianistischen Schreibweise von Ravel und Debussy. Fauré schrieb sehr wenig für Orchester, aber die 2 Suiten „Shylock“ (1889), „Pelléas et Mélisande“ (1898), sowie die Fantasie für Klavier und Orchester sprechen

für seinen feinen instrumentalen Sinn. Doch besteht der Wert dieser Werke mehr in der Schönheit der melodischen Linien, in dem Zauber der Harmonien und der Mannigfaltigkeit der Rhythmen, als in der orchestralen Behandlung. Wunderbar ist Faurés Kunst der Stimmführung: in der „Messe de Requiem“, welche den Stempel seines pantheistischen Gefühles trägt, erweist sich seine Meisterschaft in der Handhabung der Chormassen; nicht minder in „Caligula“, „Prométhée“ und „Pénélope“. Die Bühnenmusik zu „Prométhée“ enthält Stellen von Kraft und Größe, wie man sie nicht von einem Komponisten so zahlreicher Werke erwartet hätte, in denen die Kraft gern vor der Anmut zurückweicht. Das lyrische Drama „Pénélope“ ist eines der französischen Hauptwerke des Theaters von heute. Die attische Schönheit der melodischen Linie, die Vollkraft der Rhythmen und besonders der Eindruck strahlender Lauterkeit, die davon ausgehen, stempeln diese Oper unstreitbar zu einem wahren Kunstwerk. Fauré war ein rechter Vorläufer der impressionistischen Schule. In seinem Requiem, in seinen Melodien und Klavierstücken, die er um 1880—1885 komponierte, findet man Stellen, in denen sich eine ganz neue harmonische Empfindung offenbart. Er bahnte gewissermaßen mit Edouard Lalo und Chabrier den Weg für Debussy; vor allem aber war er das Haupt der Schule, deren Einfluß sich auf die Künstler der folgenden Generation bemerkbar macht. Aus seiner Klasse am Conservatoire kamen Ravel, Florent Schmitt, Ladmirault, Roger-Ducasse, Louis Aubert, Charles Koechlin, Georges Enesco.

Auch Chabrier (1842—1894) besaß, wie Edouard Lalo, eine angeborene Begabung für Orchestrierung und einen seltsamen, raffinierten Sinn für Harmonisierung. Er hielt sich nicht an die eiserne Zucht, die Saint-Saëns als Lehrer angestrebt hatte; er liebte das Leben und wollte es zum Ausdruck bringen. Dieser untersetzte Mann, derb im Benehmen, lärmend, anscheinend „bohème“, hatte eine äußerst empfindsame, edle Seele. Und dieser Kontrast erscheint in all seinen Kompositionen. So stehen bisweilen pöbelhafte Themen neben engelhaft lieblichen Motiven und orchestrale Brutalitäten neben wahrhaft genialen harmonischen, klanglichen und rhythmischen Ideen. Schade, daß seine leidenschaftliche Bewunderung für Wagner ihn von seiner eigentlichen Fährte ablenkte. „Gwendoline“ (1886) ist trotz schöner Stellen kein Meisterwerk. Sein Bestes gab Chabrier in seinen Orchesterstücken, seinen Melodien und in seinen „Pièces pittoresques“ für Klavier. An ihn schließt sich ein eigenartiger Musiker: Erik Satie (1866—1925). Um einige Jahre älter als Debussy, hatte er Gedankenblitze, eine erstaunliche Erfindungsgabe und scharfe Einsicht in die Evolution der Kunst. Um das Jahr 1886, als Chabrier sich eben nach Bayreuth begab und sogar Debussy dem Zauber des „Parsifal“ unterlag, fand Satie, daß die Romantik im Untergehen begriffen, das Leitmotiv ein veraltetes System sei und komponierte mit einem Gemisch von erstaunlichen harmonischen Neuerungen und nicht minder erstaunlicher Unbeholfenheit die Bühnenmusik über ein Stück von Péladan, „Le Fils des Etoiles“, in dem er sich bemühte, auf musikalischem Wege Seelenzustände und sozusagen Klangornamente zu schaffen. Über Lalo, Chabrier und Fauré hinausgehend, war er der erste, der die Wirkung der Zusammenstellungen von Tönen versuchte, die sich nach den althergebrachten Gesetzen nicht erklären lassen, die aber seither geflügelte Worte in der Musiksprache geworden sind. Debussys Ruhm warf ihn in den Schatten zurück. Satie gab die harmonischen Versuche auf, studierte unter d'Indys Leitung den Kontrapunkt und schrieb reizende humoristische Stücke in einem zerpfückten, originellen Stil. In den letzten Jahren ließ er ein eigenartiges, ungleichmäßiges Werk, „Socrate“, aufführen, in welchem sich aber

wahrhaft geniale Stellen finden. Es sind Fragmente der Platon-Dialoge, die er mit Begleitung eines kleinen Orchesters, aus mehr Blas- als Streichinstrumenten bestehend, vertonte. Satie hat darin eine neuartige lyrische Deklamation mit seltsam archaischer Steifheit erfunden, während die Begleitung mit ihren immerwährenden Wiederholungen den Eindruck jener einfachen Farben erweckt, mit denen man in Griechenland den Unterschied der Frieze und Metopen deutlicher machte. Unvollkommen und originell hat er, wenngleich nicht mittels seiner Musik, so doch durch seine Absichten, Einfluß auf die impressionistische wie auf die junge Schule ausgeübt, die sich bemüht, gegen den Debussyismus zu reagieren.

CLAUDE DEBUSSY. Während eines Vierteljahrhunderts beherrscht die Persönlichkeit Debussys die Musikwelt in Frankreich und wohl auch anderwärts. Dieser außerordentlich begabte Musiker hat alles erneut: die symphonische Musik, das lyrische Drama, das Lied, die Kammer- und Klaviermusik. Man kann ein anderes Ideal haben, als das seinige — aber die außergewöhnliche Originalität dieses großen Künstlers läßt sich nicht leugnen. In seiner Anlage liegt, wie in der von Berlioz, etwas Rätselhaftes. Intuitiv vor allem, läßt er sich mehr vom Instinkt als vom Verstande leiten und fördert herrliche Klangwirkungen zutage, ohne sich immer über die dabei angewendeten technischen Mittel genaue Rechenschaft abzulegen.

Debussy wurde am 22. August 1862 in St. Germain en Laye bei Paris geboren. Er stammt aus einer ganz musikfremden Familie. Sehr früh machte sich seine Begabung bemerkbar, und mit 11 Jahren schickten ihn seine Eltern ans Konservatorium. Da erwarb er sich einige Preise im Klavierspiel und Akkompagnement, und bekam für seine Kantate „l'Enfant Prodigue“ 1884 den Rompreis in der Kompositionsklasse Guiraud. In dem Schatten der Villa Médicis begann er über seine Kunst nachzudenken und gab sich alle Mühe, die handwerksmäßige Routine, die er sich angeeignet hatte, zu vergessen, um neue Wege mit neuen Normen einzuschlagen, die seiner empfindsamen Natur entsprächen. In seinen ersten Kompositionen machten sich die Einflüsse geltend, die Massenet, Wagner und etwas später Moussorgsky, Lalo und Chabrier auf ihn ausübten. Als er seine Orchestersuite „Printemps“ aus Rom sandte, entstand wegen seiner harmonischen Kühnheiten ein wahrer Aufruhr im Institut.

Nach Paris zurückgekehrt, machte er sich mit sicherem Instinkte die literarische Kultur, die ihm gefehlt hatte, zu eigen. Die Symbolistengruppe zog ihn an, und er verkehrte im Hause von Mallarmé. Selbstverständlich machten die Diskussionen über Symbolik, Impressionismus in der Kunst einen tiefen Eindruck auf ihn. Aber viel weitblickender als Mallarmé, der im Wagnerkult steckenblieb, war sich Debussy, wie Erik Satie, klar darüber, daß der Musik eine Umwälzung bevorstünde, parallel derjenigen in Literatur und bildender Kunst: es galt, die romantische Rhetorik zu verwerfen und Wege zu finden, um unmittelbar Eindrücke und Gefühle zu suggerieren. All diese innere Verarbeitung vollzog sich gleichsam dämmernd, ohne daß sich Debussy darüber völlig bewußt ward. Während er seine bezaubernden „Ariettes oubliées“ nach Verlaine-Gedichten komponierte, rang sich langsam die Vertonung der „Cinq poèmes“ von Baudelaire empor.

1892 ließ Debussy das „Prélude à l'après-midi d'un faune“ aufführen, eine von dem Hirtengedicht Mallarmés inspirierte symphonische Dichtung. In seiner Art war dieses Werk so neuartig und von solchen Folgen begleitet, wie etwa 1829 Berlioz' „Symphonie fantastique“, nicht bloß durch die Erschließung einer bisher fremden Art des Aufbaues — es entströmte

auch dem harmonischen Stil, der Instrumentation, den Rhythmen, kurz allem ein ungekannter Duft.

Von da an folgte ein Kunstwerk dem andern: 1893 das wunderschöne Quartett in so neuer Schreibweise und doch vollendet in der Linienführung und Inspiration; 1894 die „Proses lyriques“, deren eigenartiger Text auch seiner Feder entstammt; 1898 die „Chansons de Bilitis“ und für Orchester die „Nocturnes“, impressionistische Gemälde, welche Empfindungen erwecken, wie sie bisher die Musik wiederzugeben nicht vermocht hatte; 1902 führte die Opéra comique „Pelléas et Mélisande“ vor einem Auditorium auf, welches in der Absicht gekommen war, sich zu unterhalten und das unaufhörlich kicherte und Glossen machte. Einige Jahre später hatte „Pelléas“ einen fast volkstümlichen Erfolg. Von der veralteten Oper und dem lyrischen Wagnerdrama, wie Franzosen es nachahmten, sich abwendend, kam Debussy instinktiv auf die von Lully erweckte reine Tradition des französischen Musikdramas zurück, in dem der Gesang aus einer einfach notierten Deklamation besteht, während das Orchester um die Handlung eine Klangatmosphäre webt. Mit einem Schlage gelang es Debussy, das vollkommene Gleichgewicht zwischen Wort und Ton herzustellen. Mit Racinischer Zurückhaltung, gepaart mit einer geheimen und verhaltenen Kraft vermag er die schmerzlichsten Empfindungen, die ein Menschenherz zu zerreißen imstande sind, in Töne zu bringen.

Trotz mehrerer Versuche sollte Debussy kein lyrisches Drama mehr schreiben. Mit Ausnahme der (übrigens sehr bedeutenden und einige seiner schönsten Inspirationen enthaltenden) Bühnenmusik, die er für das „Martyre de St. Sébastien“ von d'Annunzio komponierte, und eines Balletts „Jeux“ für die Truppe von Diaghilew schrieb Debussy nichts mehr fürs Theater. Er widmete sich dem Orchester und komponierte hintereinander „La Mer“, „Rondes de Printemps“, „Ibéria“ und Kammermusik. Man konnte den zwei Präludienheften vorwerfen, daß sie minder spontane Werke enthalten, als seine ersten Sammlungen. Tatsächlich macht sich darin eine gewisse Gesuchtheit in Stil und Schreibweise bemerkbar. Und doch, welch tiefpoetischer Hauch umweht „La Cathédrale engloutie“, „Ce qu'a vu le vent d'ouest“, „La terrasse des audiences du clair de lune“. Diese Kompositionen erachte ich für würdig, den vollkommensten und ergreifendsten Stücken Chopins zur Seite gestellt zu werden, des Meisters, den Debussy neben Mozart am meisten bewunderte.

Mehrere Jahre hindurch mit wahren Heroismus gegen ein unheilbares Leiden kämpfend, das an ihm nagte, komponierte er Werke von überraschender Frische, wie die Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe und die Violin- und Violoncellsonaten. Er starb 1918 in Paris, das er trotz des Bombardements nicht hatte verlassen wollen.

Debussy hat in der Kunst einen bemerkenswerten Umschwung vollzogen. Die geweihten Formen durchbrechend, suchte er sie durch neue, wie mich deucht, nicht minder schöne, zu ersetzen, die sich besser dem Ausdruck der flüchtigen Empfindungen, der zarten Gemütsbewegungen anpaßten, die dieser Künstler so gern ins Musikalische übersetzte. Er war der unvergleichliche Maler des Geheimnisvollen, des Verschwiegenen, des Unwägbaren. Ihm gelang die Übertragung von Eindrücken, deren Mitteilung vor ihm wohl keiner so getroffen hatte. Und wenn er Geschrei und Überberedsamkeit haßt, wenn er seine Kraft auch nie ins Fesselloose schießen läßt, so ist sie doch nicht minder echt, vergleichbar der eines Racine, und man muß in die französische Eigenart und Eigenbegabung tief eindringen, um zu begreifen, daß ebensoviel Macht in „Phèdre“ wie in „Macbeth“ gelegen sein kann.

Paul Dukas gehört derselben Generation an wie Debussy. Am 1. Oktober 1865 in Paris geboren, studierte er am Conservatoire unter der intelligenten Leitung von Guiraud. Nachdem er 1888 den zweiten Rompreis bekommen hatte, ließ er 1892 in den Konzerten *Lamoureux* eine Ouvertüre zu der Corneille-Tragödie „Polyeucte“ aufführen, in welcher er die Todesangst und den Triumph des Martyriums zum Ausdruck bringt. Man findet darin Spuren des Einflusses Wagners, der damals die musikalische Jugend Europas faszinierte. Dukas begriff die Gefahr und wollte sich lieber den strengen Gesetzen der klassischen Formen unterwerfen. 1896 komponierte er seine Symphonie in C-Dur, dann seine großzügige Sonate in Es-Dur. Zu dieser Zeit war er schon im Vollbesitz all seiner Mittel, wovon er 1897 den Beweis in seinem glänzenden symphonischen Scherzo über die Goethe-Ballade „Der Zauberlehrling“ lieferte. Hierauf widmete er sich 10 Jahre lang seinem lyrischen Drama „Ariane et Barbe Bleue“, das 1907 auf dem Theater der Opéra comique aufgeführt wurde. Dieses prächtige Werk ist mit „Pelléas“ das Meisterstück der Theatermusik von heute. Dukas' Art ist von der Debussys sehr verschieden. Es ist nicht mehr das vollkommene Gleichgewicht zwischen Wort und Ton. Die Musik hat entschieden die Oberhand. Jeder Akt ist symphonisch aufgebaut wie ein großes Mozart-Finale. Dukas entwickelt im Verlaufe des Dramas die außerordentlich plastisch schönen melodischen Ideen nach dem Variationsverfahren, das er liebt und wovon er auch in seinen „Variations, Interlude et Final“ (1903) über ein Thema von Rameau (für Klavier) ein überzeugendes Beispiel gab. 1911 veröffentlichte Dukas die „Péri“, eine Tanzdichtung, die ein Jahr darauf am Théâtre du Châtelet aufgeführt wurde. Es ist kein Ballett, sondern eine richtige symphonische Dichtung. Die Musik webt um die mimische Handlung eine Atmosphäre wollüstiger Sehnsucht. Sehr ergreifend ist der Schluß, der die Verzweiflung des Helden vor Nacht und Tod, die ihn umdrängen, ausdrückt. Außer diesen großen Werken veröffentlichte Dukas wohl nur noch die reizende Villanelle für Horn (1906) und ein sehr schönes Klavierstück; „La Plainte au loin du Faune“ für „Le Tombeau de Debussy“. Seit mehreren Jahren arbeitet er an einem großen symphonischen Triptychon, von Shakespeares „Sturm“ inspiriert. Durch seine zunehmende Strenge in der Selbstkritik entschloß er sich nur sehr schwer zur Veröffentlichung eines Werkes. Immer unzufrieden mit seiner Leistung, veröffentlicht er sie erst, sobald er die Überzeugung gewonnen hat, daß er sie nicht weiter vervollkommen kann. Er schreibt sehr viel, vernichtet aber fast alles, wie seinerzeit der Maler Cézanne in den letzten Lebensjahren, von dem Wunsche nach höchster Vollkommenheit be-seelt, in Verachtung seiner schönsten Schöpfungen. Diese Gewissenhaftigkeit, diese künstlerische Ehrlichkeit erheben Dukas zu einer der edelsten Gestalten der heutigen Kunst. Er hat nie offizielle Ehrenbezeugungen oder die Gunst der Menge gesucht. Er lebt zurückgezogen, von der Liebe einiger treuen Freunde umgeben, meidet alle Geselligkeit und das öffentliche Kunstleben. Nie hat er denen, die sich um Ratschläge oder Liebesdienste an ihn wandten, die Hilfe verweigert. Man ahnt nicht, was ihm beispielsweise ein Albeniz schuldet, dessen werdendes Talent er leitete. Groß ist sein Einfluß auf die junge Schule gewesen, die aus seinen Werken die seltensten Geheimnisse der Instrumentation lernte. Dukas besitzt im höchsten Grade die Gabe der orchestralen Koloristik. Seine Musik ist blendend. Die zartesten Nuancen, die seltensten Schattierungen wechseln mit den wuchtigsten und wärmsten Tönen. Man kann diesem Farbenzauber nicht widerstehen. Aber Dukas ist nicht nur technisch und formal auf der Höhe, nicht nur ein Meister der instrumentalen Schreibweise, er ist ein großer

Künstler, der in der Seele jenen wonnigen Taumel, jenes gänzliche Aufgehen in der Musik hervorruft, an denen man die Macht des echten schöpferischen Künstlers erkennt.

Maurice Ravel. Es ist schwer, über die Entwicklung von Ravels Talent zu sprechen, so wenig veränderte er sich von seinem 20. bis nahezu zum 50. Lebensjahre: geistreich, fein, sich seiner Gemütsbewegungen schämend und bestrebt, seine tiefe Empfindsamkeit in ironisches Lächeln zu kleiden. Man könnte Ravel mit einer Gartenanlage im französischen Stil vergleichen, bei der die Natur dem menschlichen Willen unterjocht wurde, wo alles eingeordnet ist, und selbst die lebhafteste Phantasie nie zur Extravaganz ausartet und der Saft immer bereits im Trieb gebändigt wurde. Ravel ist ein typisch französischer Musiker; er ist auf dem gleichen Boden erwachsen wie Couperin und Rameau, und wie dieser letztere verbirgt er meisterhaft die Kunst eben durch die Kunst selbst.

Am 7. März 1875 in Ciboure (Nieder-Pyrenäen) geboren, kam er als kleines Kind mit seinen Eltern nach Paris, wo er seine Studien ablegte. Seine Persönlichkeit macht sich schon in den ersten Versuchen geltend, besonders in der köstlichen „Habanera“ (1895), die später der „Rapsodie Espagnole“ einverleibt wurde. 1897 beginnt er das Studium der Fuge und der Komposition bei Gédalge und Gabriel Fauré. Dem ersteren verdankte er eine unfehlbar sichere Technik, letzterem wertvolle Ratschläge. So vermag er, wie Gabriel Fauré, die Wahrung der klassischen Formen mit der außerordentlichsten Erfindungsfreiheit zu vereinen. 1898 ließ er von der Société Nationale seine „Sites Auriculaires“ (für zwei Klaviere vierhändig) aufführen, 1899 die Ouvertüre zur Shéhérazade (noch nicht herausgegeben) und die reizende „Pavane pour une infante défunte“, in der sich der Doppeleinfluß von Chabrier und Gabriel Fauré bemerkbar macht. Um diese Zeit schloß er die Werke des Erik Satie ins Herz und fand darin Anregungen und Ideen. Chabrier, Fauré und Satie haben noch mehr als Debussy die Bildung seiner Persönlichkeit beeinflusst. 1901 erzielte Ravel den zweiten Rompreis mit der Kantate „Myrrha“, die er mit absichtlicher Ironie im Operettenstil hielt, was die Jury übersah. Im selben Jahre inaugurierte er einen neuartigen Klavierstil durch seine „Jeux d'Eau“, deren launische Arabesken und blendende Läufe ein wahrer Ohrenschmaus sind. Man kann sagen, daß seit Liszt niemand einen so bedeutenden Beitrag zur Klaviertechnik geliefert hat.

1904 erregte Ravel durch das F-Dur-Quartett die Aufmerksamkeit des Publikums. Klassisch in der Form und dabei modern durch das harmonische Empfinden, die ihm entströmende zarte Gemütsbewegung und vor allem durch die Art, wie ein melodischer Gedanke aus dem anderen entsteht, ohne den Eindruck mühseliger thematischer Arbeit zu erwecken — all das stempelt das F-Dur-Quartett zu einem Meisterwerk. Noch einen anderen Erfolg errang Ravel in demselben Jahre durch die 3 Dichtungen für Gesang und Orchester, „Shéhérazade“, deren Wirkung hinreißend ist. 1905 rief der Beschluß des Institutes, Ravel von der Bewerbung um den Rompreis auszuschließen, die Empörung der jungen Musiker und deren Anhänger hervor, keineswegs aber die des Opfers, das unentwegt stets vollkommenere Werke weiterschuf: „La Sonatine“ und „Les miroirs“ (1906), „Gaspard de la Nuit“ (1908), endlich die seltsam neuartigen „Valses nobles et sentimentales“, eine Bereicherung der Klaviermusik um wahre Kunstwerke. In den „Histoires Naturelles“ (1907) verwendete er einen neuen, humoristischen Stil, in welchem Ironie, Gefühlswärme, Schalkhaftigkeit und Rührung in überraschender Weise abwechselten und ineinander verschmolzen. In der „Rapsodie espagnole“ (1908) offenbart sich seine Begabung für Koloristik. Da stellt er die Orchestrationskunst in den Dienst einer abwechselnd

an Heimweh, abwechselnd an Freude rührenden Inspiration. „Ma Mère l'Oye“ (1908), eine Sammlung musikalischer Illustrationen von Feenmärchen, ursprünglich für Klavier (vierhändig) geschrieben, wurde 1912 in Ballettform am Théâtre des Arts gebracht. Inzwischen hatte er in der Opéra-Comique „L'heure Espagnole“ aufführen lassen. Mit dieser rief Ravel die alte Form der Opera buffa parodiert ins Leben zurück. Das Rezitativ folgt den leisesten Nuancen der Sprache, indem es die grotesken Charaktere der Personen kennzeichnet, während das Orchester in unwiderstehlich komischer Art die Absichten des Textes unterstreicht. Dieses Werk, anfangs vom Publikum ziemlich mißverstanden, feierte 1921 auf dem Théâtre de la Monnaie in Brüssel und 1922 in der Opéra de Paris Triumphe. Am 8. März 1912 führte das russische Ballett von S. de Diaghilew zum erstenmal „Daphnis et Chloé“ (Choreographie von Fokine) auf, das als Ravels Meisterwerk angesehen werden kann. Diejenigen, welche Ravel bis dahin für einen Diminutivkünstler gehalten hatten, der zierliche und niedliche Schmuckstücke mit peinlicher Sorgfalt ziselirt, mußten zugeben, daß diese Auffassung für den Komponisten von „Daphnis“ nicht paßte. Die Wucht der Rhythmen, die Schönheit der Melodien, die ausdrucksvolle Kraft der Harmonien, der Glanz des Orchesters bekehrten die voreingenommensten Geister. Von 1912 an war der Sieg vollständig errungen. Gegen 1912 freundete sich Ravel mit Igor Stravinsky an, dessen „Pétrouchka“ und „Le Sacre du Printemps“ die Musikwelt eben außer Rand und Band gebracht hatten. Er las auch mit Neugier Schönbergs „Pierrot lunaire“. Eigentlich beeinflussten ihn diese Werke nicht, aber sie eröffneten ihm neue Aspekte. Eine Spur dieser neuartigen Anregungen zeigt sich in seinen 3 „Dichtungen“ von Mallarmé für Gesang und kleines Orchester, wobei das Quartett, 2 Flöten, 2 Klarinetten und das Klavier je als Soloinstrumente behandelt sind. Die außerordentlich raffinierte Schreibweise, die sorgfältige Beobachtung der Klangwirkung und des klanglichen Gleichgewichtes bezeugen ein Stravinsky und Schönberg analoges Trachten. Dieses Meisterwerk raffinierter Preziosität, die übrigens getreulich den Absichten Mallarmés entspricht, kontrastiert mit der Musik von „Daphnis“ und mit der ebenso mächtigen wie prunkvollen Kunst des Trios. Es würde nicht zur Charakterisierung von Ravels Talent genügen, sondern uns eine seiner originellsten Seiten zeigen. Ravel war einer der ersten unter den Musikern der neuen Schule, der die Gefahren des Impressionismus und des ätherischen Gefüges fühlte, deren Bewältigung einzig Debussys Genie gelungen war. Das herrliche Trio, welches 1915 zum erstenmal aufgeführt wurde, weist eine Rückkehr zu soliderem Bau und zu einfacheren Linien auf. Trotz der Kühnheit in der harmonischen Ausführung ist das Werk klassisch in der Form, aber dieser Klassizismus hat nichts Schülerhaftes. Das Werk ist lebendig, voll Empfinden, Geist und Zärtlichkeit. Der Weltkrieg brachte die schöpferische Tätigkeit Ravels zum Stillstand, als er sein Trio und sein „Tombeau de Couperin“ für Klavier vollendet hatte. Nach dem Kriege nahm er die Arbeit langsam wieder auf. Zunächst orchestrierte er die subtileren Stücke aus „Le Tombeau de Couperin“, dann schrieb er 1920 auf Serge de Diaghilews Bitte „La Valse“. Dieses Werk feiert mit einer dem Komponisten ganz eigenen Mischung von Ironie und Lyrik den schwindelnden wirbelnden Rausch des Wiener Walzers. Nahezu 20 Minuten dauernd, ohne daß durch die Einmischung einer einzigen Episode die Entwicklung unterbrochen würde, ist diese Komposition ein wahres Kraftstück. Während des Sommers 1920 schrieb Ravel für „Le Tombeau de Debussy“, ferner den ersten Teil seiner Sonate für Violine und Cello, die er erst 1922 vollendete. Dieses Werk ist eigentlich eine zyklische Symphonie, in winzige Proportionen

übertragen, gleichsam wie jene japanischen Zwergbäumchen, die den Anblick von Eichen und Zedern bieten. 1922 schrieb er als Huldigung für Gabriel Fauré eine Komposition für Klavier und Violine und orchestrierte auf die Bitte Koussewitzkis die „Tableaux d'une exposition“ von Moussorgsky. 1923 hat er ein neues Werk für Violine „Tzigane“ komponiert, 1924 ein Lied für das „Tombeau de Ronsard“. 1925 brachten die Oper in Monte Carlo und die Monnaie in Brüssel „L'enfant et les Sortilèges“, eine Ballettoper, Text von Colette, die mit großem Erfolg aufgenommen wurde; die reizende musikalische Fantasie, überfließend an Geistigkeit und Erfindungsreichtum, oft von selten zarter lyrischer Stimmung, gibt eine Zusammenfassung der verschiedenen Stile, deren sich Ravel bediente; der Höhepunkt der orchestralen Virtuosität scheint erreicht. Mit seinen „Chansons Madécasses“ für Singstimme, Klavier, Flöte und Violoncello kommt er zu einer neuen Gattung, in der er doch wieder er selbst bleibt, ist es doch eines seiner meist persönlichen Werke. Seine Sonate für Violine, aus der man die aufgewandte Mühe zu verspüren meint, scheint weniger gelungen. Für das Ballett der Ida Rubinstein hat er 1928 einen Tanz, einen „Bolero“, geschrieben, dessen einziges Thema von verschiedenen Instrumenten immer wiederholt wird, bis eine plötzliche Modulation mit demselben Thema und Rhythmus den Schluß herbeiführt. Ravel arbeitet jetzt an einer Oper „Jeanne d'Arc“.

DIE SCHULE FAURÉ UND DEBUSSY. Florent Schmitt, Albert Roussel. Florent Schmitt (geb. 1870) war ein Mitschüler Ravels in der Klasse Gabriel Fauré am Conservatoire. Man kann sich kaum zwei verschiedenere Temperamente vorstellen. Florent Schmitt, ein ungestümer, eigensinniger Lothringer, liebt die Kraft und scheut nicht, sie zur Schau zu tragen. Er liebt den gigantischen Aufbau, zyklische Architekturen, was geradezu einen Gegensatz zu der von Debussy und Fauré herangebildeten französischen Schule bietet. Doch schließt er sich in der Schreibweise und den stilistischen Eigenheiten dieser Schule an. Seine Arbeit ist ungleich. Da es ihm an Fähigkeit mangelt, feinen Schliff herauszubringen, sind seine Klavierstücke im allgemeinen mittelmäßig und geben eine falsche Vorstellung von seinem Talente. Um ihn richtig beurteilen zu können, muß man sein großzügiges Quintett kennen, das ein Hauch wilder Macht streift, seinen prächtigen Psalm für Chöre und mehrere Orchester, sein Ballett „La Tragédie de Salomé“ oder die beiden, der Bühnenmusik von „Antoine et Cléopâtre“ entnommenen Orchestersuiten. Als ungestümer Kolorist hat er dem Orchester bisher ungekannte Wirkungen abgerungen. Dieser stürmische und mächtige Künstler erinnert eher an die großen französischen Bildhauer Pierre Puget, Rude, Rodin, als an die Musiker seiner Generation. Seine Werke überströmen von gesunder Freude, heiterer Kraft.

Albert Roussel (geb. 1869), ein unabhängiger und aufrichtiger Künstler, hat sich erst spät der Musik zugewendet. Als gewesener Seemann ist ihm, wie Baudelaire, von seinen Reisen die Sehnsucht nach dem Meer und nach fremdländischen Himmelstrichen geblieben, das sich ebenso in seinen gewaltigen „Invocations“ wie in „Pour une Fête de Printemps“ äußert. Dieses neue Werk weist eine Veränderung in seiner Art auf. Er verwendet darin systematisch die Bitonalität, mildert aber mit großer Geschicklichkeit die Härte der Dissonanzen durch so intelligent ausgesuchte Klangwirkungen, als wolle er die jungen Komponisten belehren, wie man diese gefährlichen Maschinerien handhaben müsse, ohne sie zur Explosion zu bringen. Die Symphonie, die einigermaßen Aufsehen erregte, ist ein machtvolles Werk. Es drücken sich darin

die durch einen revolutionären Sturm erschütterten Gefühle einer Menge aus. Die indische Oper „Padmavati“, die vor kurzem zur Aufführung gelangte, kündigt sich als eine der bedeutendsten dramatischen Produktionen der letzten 20 Jahre an. Trotz seines Alters erlahmen die Fortschritte Roussels nicht, und seine letzten Werke sind viel bedeutender als sein Jugendschaffen. Besonders zu nennen sind seine Suite in F für Orchester, sein Konzert für Klavier und Orchester (1928) und endlich der 80. Psalm für Tenor, Chor und Orchester (1929), ohne Zweifel sein Meisterwerk. Heute ist er wahrlich eine der hervorragendsten Persönlichkeiten der zeitgenössischen französischen Schule, ein wirklicher „chef de file“, Vorkämpfer.

Aus der Klasse Fauré am Conservatoire ist eine Reihe sehr begabter Musiker hervorgegangen, die ihr Handwerk tadellos verstehen. Alle ihre Arbeiten zeigen die Eleganz und die sorgfältig raffinierten Harmonien und Rhythmen, die sie aus dem Studium der Werke ihres Lehrers schöpften, was sie nicht hindert, bisweilen Beweise der Originalität ihres Temperamentes zu liefern. Dies ist der Fall bei Charles Koechlin (geb. 1867), einem gründlichen Künstler, der die polyphone Schreibweise mit Scharfsinn beherrscht und dessen ansehnliche Arbeit interessante Erfindungen birgt. Er war einer der allerersten in Frankreich, die melodische Linien in verschiedenen Tonalitäten übereinanderstellten. Louis Aubert ist ein merkwürdig geschickter Künstler. In seiner „Habanera“ zeigt er einen wahrhaft persönlichen Orchestersinn. Nachdem sich Roger-Ducasse durch reizende Klavierstücke und eine französische Suite mit erstaunlich rhythmischem Schwung eingeführt hatte, widmete er sich der Lyrik und verfaßte lange, etwas wirre Kompositionen. Doch finden sich wirklich mächtige und fein empfundene Stellen in seinem (1914) für Petersburg komponierten Mimodrama „Orphée“. André Caplet (1879–1925), der während Debussys letzter Lebensjahre sein intimer Freund war, war nicht nur ein Dirigent ersten Ranges, sondern komponierte auch zart, fein, immer geistvoll und bisweilen rührselig. In seinem Oratorium „Le Miroir de Jesus“ und in seiner Messe fand er zum Ausdruck religiöser Gefühle neue Töne und zeigte sich höchst eigenartig. Der knappe Raum, über den wir verfügen, zwingt uns, folgende sehr verdienstvolle Künstler bloß namenweise anzuführen: Maurice Delage, Paul Ladmirault, Jean Huré, Inghelbrecht, Lili Boulanger (gest. 1918) ... All diese mit feinem Gefühl begabten Künstler haben es verstanden, aus den Erfindungen von Fauré, Debussy und Ravel die letzten Konsequenzen zu ziehen. Sie scheinen den Stoff erschöpft zu haben und man findet hinter ihnen nur mehr spärliche Nachlese. Das hat auch eine gewisse Anzahl junger Musiker eingesehen und, nachdem sie alle mehr oder weniger dem Einfluß ihrer Vorgänger erlegen waren, fühlten sie das Bedürfnis, sich davon frei zu machen, um andere Pfade zu suchen.

DIE JUNGEN. Wie in der bildenden Kunst sollte auch in der Musik die Reaktion gegen den Impressionismus sich am stärksten in demjenigen Lande äußern, in welchem er begonnen hatte. Während in Österreich Arnold Schönberg und seine Schule die letzten Konsequenzen aus dem Impressionismus ziehen, wendet sich die französische Schule mehr oder minder heftig gegen ihn, zugleich aus seinen Errungenschaften Nutzen ziehend. Die Musik ist im Vergleich zur Malerei ein wenig im Rückstand, und man findet in Darius Milhauds und Honeggers Werken nichts, was der kubistischen Bewegung entspräche, wohl aber ein Bestreben, welches dem der roten Stürmer, wie van Gogh, Matisse, Othon Friesz, an die Seite zu stellen ist. In mancher Hinsicht sind diese Umstürzler klassischer als ihre Vorgänger. Anstatt wie Debussy

neue architektonische Formen zu suchen, kehren sie gern zum Gebrauch der üblichen Formen zurück. Sonaten, Fugen, Rondos, mehr oder weniger frei behandelt. Sie beanspruchen vor allem das Recht, einfach zu sein und im Notfall brutal zu sagen, was sie denken. Ihre Technik ist minder zart, minder verfeinert als die ihrer Vorgänger, hat aber dynamische Qualitäten und in der Begeisterung eine naive Frische, die den Musikern der Schule Debussy oft fehlte, denen das Nachahmen des äußerlichen Vorgehens ihres Lehrers leichter war, als das Eindringen in das Geheimnis seiner mysteriösen und unmittelbaren Kunst. Darius Milhaud und Honegger waren der Ansicht, daß die Kunst, die Debussys Meisterwerke gezeitigt hatte, aus Farben- und Formenschattierungen bestehend, sich überlebt habe. Offen gesagt, waren sich schon Ravel, Schmitt, Albert Roussel, Charles Koechlin dessen bewußt. Die Umwälzung in der Musik folgte der in der Malerei auf dem Fuße. Nach Claude Monet und Sisley haben Impressionisten wie Cézanne und Renouard eingesehen, daß die Form nicht der Farbe und das Volumen der Körper nicht dem Licht, in dem sie sich auflösen, geopfert werden darf. Die Tätigkeit Ravels kann man der Renouards zur Seite stellen, während Darius Milhaud einem Matisse eher entspricht. Im übrigen verfolgt jeder der jungen französischen Musiker ein anderes Ideal. Bei mehreren von ihnen kann man den gleichen Sinn für Polyphonie und klassische Formen, besonders aber die tonalen Übereinanderstellungen beobachten.

Darius Milhaud, 1892 in Aix in der Provence geboren, ist ein Rassemusiker. Er schafft unaufhaltsam, ohne Anstrengung mit der Leichtigkeit eines Rossini, und in seiner beachtenswerten Tätigkeit reichen das Beste und das Schlechteste einander die Hände. Im Grunde genommen, ist seine Inspiration romantisch, und nicht ohne Grund betont er seine Bewunderung für Mendelssohn. Sonderbarerweise fehlten ihm Geschmack und Takt, diese Haupteigenschaften der französischen Musiker der vorangegangenen Generation; doch hat er Eigenschaften, die man kaum bei ihnen findet, stürmische Kraft und entfesselte Leidenschaftlichkeit. Darius Milhaud führt gern seine Polyphonie in mehreren übereinandergesetzten Tonarten, er schrieb sogar ein Quartett (das fünfte), in welchem sich jede Stimme in einer anderen tonalen Atmosphäre bewegt. Wenn man sich an solche Dissonanzen gewöhnt hat, bleibt man gegenüber der Macht und Spontanität dieser Musik nicht gleichgültig, die stürmend ist wie ein Gießbach und viel Schlamm in den schäumenden Gewässern mitführt. Der Verfasser des „Protée“, der „Choephores“, der „Eumeniden“, der „Création du Monde“, der „Etudes Symphoniques“ und des vierten Quartettes ist ein wirklicher Musiker, dessen überwuchernde Kraft und Lebensgaben gewiß die beste Verwendung am Theater finden werden.

Arthur Honegger, in Frankreich von Schweizer Eltern 1892 geboren, absolvierte seine sämtlichen musikalischen Studien in Paris am Conservatoire. Er ist ein mehr gesammelter, mehr in sich verschlossener Künstler als Milhaud. Er faßt die Musik als ein echter Künstler auf und schreibt nur, wenn er ein Gefühl äußern will. Diese empfindsame Auffassung der Musik ist der eines Auric oder Poulenc vollkommen entgegengesetzt, und ganz mit Unrecht gesellt man oft ihre Namen dem seinen. Sein Werk ist schon beträchtlich und enthält Orchesterkompositionen, namentlich ein Mimodrama „Horace Victorieux“, „Pacific 231“, „Rugby“ (1928), Oratorien „Le roi David“, „Judith“, Theatermusik und zahlreiche Sonaten für verschiedene Instrumente. Der „König David“ wurde als Oper eingerichtet in Monte Carlo, Brüssel und mehreren Städten Deutschlands und Amerikas gespielt. Mit seinem lyrischen Drama „Antigone“ hat er einen großen Fortschritt gemacht in seinem Versuch der Erneuerung

der Gattung durch neue Behandlung der Stimme in ihren Beziehungen zum Orchester; sie hat innigen Anteil an dem polyphonen Bau wie in Bachs Kantaten; doch ist die Prosodie andernteils natürlich auf ganz und gar neue Prinzipien gegründet. Das sehr originelle Werk hat großen Erfolg im Théâtre de la Monnaie zu Brüssel (1928) gehabt, mißfiel aber, vielleicht wegen übertriebener Ausstattung, in Essen. Dieser ernste und tiefe Musiker hat einen persönlichen Stil und vervollkommenet sich unablässig. Man darf viel von ihm erwarten.

Georges Auric (geb. 1899) schöpft langsam, mit Mühe, Werke von ungemeiner Kraft. Seine Ballette „Les Facheux“ und „Les Matelots“ verraten mehr den Einfluß von Stravinsky, als den seines Meisters Satie. Auric fürchtet die Härte und selbst die Rohheit nicht. Seit einigen Jahren scheint er sich etwas gehen zu lassen und sich der Leichtigkeit zu opfern. Seine letzten Versuche in der Gattung der leichten Musik haben keinen Erfolg gehabt.

Francis Poulenc (geb. 1899) teilt die Ideen von Auric, aber gleicht ihm sehr wenig. Ebenso spontan als Auric eigenwillig ist, ebenso stark melodisch begabt als sein Freund es wenig ist, entzückt er durch feine Funde, die einen Duft der Jugend ausbreiten. Es gibt noch ungeschickte Stellen in seinem instrumentalen Stil, aber die Melodien des „Bestiaire“, der „Poèmes de Ronsard“, sein Ballett „Les Biches“ und gewisse Stücke für Klavier müssen zu den besten Produktionen der jungen französischen Schule gezählt werden. Besonders soll sein Konzert für Cembalo und Orchester, Wanda Landowska zugeeignet, genannt werden.

Jacques Ibert (geb. 1890) schließt sich an die Schule von Ravel an. Er ist ein wirklicher Musiker, der eine feste Technik besitzt, empfindungsvoll und geistreich. Seine „Deux Mouvements“ für Blasinstrumente, seine Orchesterwerke „Les Escales“ und „Rencontres“ usw. enthalten reelle Qualitäten. Seine Oper „Andromède et Persée“ (in 2 Akten), 1929 in der Großen Oper zu Paris aufgeführt, aber schon 1920 geschrieben, ist ein ziemlich schwaches Werk. Seine komische Oper „Angélique“ aber ist eine der besten Produktionen dieser Gattung der jungen französischen Schule.

Roland Manuel (geb. 1891), Schüler von Ravel, scheint insbesondere fürs Theater begabt zu sein, wertvoll ist seine Opéra bouffe „Isabelle et Pantalon“ (1927).

Marcel Delannoy, ein beinahe autodidaktischer Musiker, ist eine der Hoffnungen der jungen Schule. Seine Muse hat eifrig die französische „Campagne“ studiert, wo die Traditionen des alten Volksliedes fortleben. Seine Melodien sind diatonisch und von einer frischen Inspiration. Er hat einen feinen Sinn für die Polyphonie. Sein Orchester ist noch ziemlich ungeschickt, hat aber ungemeine, überraschende Effekte. „Le Poirier de Misère“, 1928 in der Opéra Comique aufgeführt, und besonders „Le Fou de la Dame“, im Musikfest der S. I. M. G. in Genf (1929) gesungen, zeugen für ein Temperament eines wirklichen Musikers.

P. O. Ferroud (geb. 1900), Schüler von Florent Schmitt, vielleicht weniger begabt, ist ein ausgezeichnete Orchestertechniker. Seine symphonische Dichtung „Foules“ hat einen großen Erfolg in der ganzen Welt gehabt, und seine komische Oper „Chirurgie“ (1928) wurde in Monte Carlo und Straßburg begeistert aufgenommen.

Daniel Lazarus besitzt trotz seiner Jugend schon eine erstaunliche technische Fertigkeit. Seine komische Oper „La Chambre Bleue“ ist ein Werk voll köstlicher Ironie. Die Gerechtigkeit heischt, daß auch Germaine Tailleferre genannt werde, deren Sonate für Violine und Klavier graziös ist mit Beherrschung des Handwerkes, ferner Georges Migot,

Claude Delincourt, Désormière, M^{lle} de Manziarly, Louis Durey, Arthur Hoérée, Raymond Petit usw.

Die Tendenzen der jungen französischen Schule sind vielfach und verschieden, aber nach einem heftigen revolutionären Drang kann man bei den „chefs de file“ ein Bedürfnis nach Ordnung und Ruhe beobachten. Der Bach-Kultus, eingeleitet durch Stravinsky, ist allgemein. Es ist nicht unmöglich, daß ein neuer Klassizismus seine Herrschaft begründet auf den Ruinen der Ikonoklasten, vorausgesetzt, daß dieser die Errungenschaften der letzteren auszunützen weiß.

Literatur

Allgemeines: Aubry, J. G.: *La Musique française d'aujourd'hui* (Perrin). — Coeuroy, André: *La musique française moderne, quinze portraits de musiciens* (Delagrave). — Derselbe: *Panorama de la musique contemporaine* (Kra). — Koechlin, Charles: *Le retour à Bach* (Revue Musicale, novembre 1927). — Milhaud, Darius: *La Polytonalité* (Revue Musicale, février 1923). — Rolland, Romain: *Musiciens d'aujourd'hui* (Hachette). — Séré, Octave: *Musiciens français d'aujourd'hui* (Mercure de France).

Spezialstudien: Caplet: M. Brillant: André Caplet, Musicien mystique (Revue Musicale, juillet 1925). — Debussy: Numéros spéciaux de la *Revue Musicale* (novembre 1920 et mai 1926). Louis Laloy: Claude Debussy (Dorbon). Ch. Koechlin: Debussy (Laurens). Henry Prunières: *Portrait de Debussy (50 ans de Musique française. Tome II. Librairie de France)*. Maurice Emmanuel: *Pelléas et Mélisande* (Mellottée, édit.). Jardillier: *Pelléas et Mélisande* (Aveline, édit.). — Dukas: Samazeuilh: P. Dukas (Durand, édit.). — Fauré: Numéro spécial de la *Revue Musicale* (octobre 1922). Ch. Koechlin: Gabriel Fauré (Alcan). — Honegger: André George: Arthur Honegger (Aveline, édit. 1927). René Chalupe (Revue Musicale, janvier 1922), Arthur Hoérée (Revue Musicale, janvier 1929), Henry Prunières: *Antigone* (Revue Musicale). — Milhaud, D.: Henry Prunières (Nouvelle Revue française, 1920). Boris de Schloezer (Revue Musicale, mars 1925). — Poulenc: Henry Prunières (The Sackbut, 1928). — Ravel, M.: Numéro spécial de la *Revue Musicale* (avril 1925). Roland Manuel: M. Ravel et son œuvre dramatique (Librairie de France 1928). Henry Prunières: *Les Chansons Madécasses* (Revue Musicale). Henry Prunières: *Portrait de Ravel (50 ans de Musique française. Tome II. Librairie de France)*. — Roussel, Albert: Numéro spécial de la *Revue Musicale* (avril 1929). — Schmitt, Florent: P. O. Ferroud (Revue Musicale, avril 1924). P. O. Ferroud: *Autour de Florent Schmitt* (Durand, édit.).

Henry Prunières.

ANHANG

Belgier. Die musikalische Produktion Belgiens, die vom 17. bis zum 19. Jahrhundert zurückgetreten war, gewinnt seit der Errichtung des belgischen Königtums (1830) neue Kraft und erhebt sich in aufsteigender Linie. Die Bevölkerung Belgiens umfaßt zwei voneinander verschiedene Rassen, die germanischen Flamen und die romanischen Wallonen. Hundert Jahre der Zusammengehörigkeit haben sie eine gewisse Gleichartigkeit in Denken und Fühlen gelehrt, doch wahren sie beide nicht weniger ihre Stammeseigenarten, die sich in der musikalischen Schreibweise deutlich offenbaren. So schließen sich im großen und ganzen die Flamen mehr an die Tradition an und zeigen Verwandtschaft mit der deutschen Schule, während die Wallonen sich mehr fortschrittlich der französischen Richtung zuwenden. Man hat darum guten Grund, sie getrennt zu betrachten.

Von den Flamen war Gevaert (1828—1908), Nachfolger Fétis als Direktor des Brüsseler Konservatoriums, in erster Linie Musikhistoriker; seine komischen Opern, der wichtigste Teil seiner musikalischen Produktion, sind heute vergessen. Es gibt hier nur eine einzige koordinierte Schule, die Antwerpener, gegründet von Peter Benoit (1834—1901), mit seinen

bedeutenden weltlichen Oratorien (Lucifer, La guerre usw.), großzügigen, prächtigen Werken, die noch nicht den ihnen gebührenden Platz in der internationalen Kunst einnehmen. Benoits hervorragendster Schüler, Jan Blockx (1851–1912), der volkstümlichste belgische Opernkomponist, übertrug diese Eigenart auf die Bühne. In Verbindung mit ihm ist L. Mortelmans (1868), der gegenwärtige Direktor des Antwerpener Konservatoriums, zu nennen. Die anderen flämischen Komponisten, H. Waelpuut (1845–1885), K. Mestdagh (1850–1924), E. Tinel (1854–1912) gingen ihre eigenen Wege, bewahrten aber immer den konservativen Grundzug; der dritte, Nachfolger Gevaerts am Brüsseler Konservatorium, ist besonders bekannt durch seine Oratorien (Franciscus, Godelieve) in streng polyphoner Schreibweise, deren Beeinflussung durch Klassik, Romantik und Brahms unverkennbar ist. Zur gleichen Generation gehört J. B. van den Eeden (1842–1917). Der heute im Vordergrund stehende flämische Komponist ist P. Gilson (1865), der in seinen „Drames lyriques“ und seinen symphonischen Werken volle Beherrschung der Polyphonie, seltene Instrumentationskunst sowie ausgesuchte Harmonik vereint, die aber trotzdem nicht in das zeitgenössische Extrem geht. In letzter Zeit hat sich Gilson der Wiederbelebung der Bläsermusik zugewandt, für die er viel geschrieben hat. Er ist auch als Lehrer sehr bedeutend, und man verdankt ihm eine erstklassige Harmonielehre. Weiter sind zu nennen A. de Boeck (1865) mit seinen „Drames lyriques“, die sich von Wagnerschem Einfluß nicht freihalten, Lebrun (1863–1920), J. Ryelandt (1870), der einige Oratorien im klassischen Stil schrieb, M. Lunssens (1871), F. Alpaerts (1876), Kanonikus van Nuffel (1883) mit seinen entschieden modernen Kirchenwerken, Herberigs (1886), der sich mit seiner im allgemeinen homophonen Schreibweise mit Debussystischem Einschlag als der kühnste der lebenden flämischen Komponisten zeigt, schließlich A. Meulemans (1884).

Nach Fétis, der auch insbesondere Musikwissenschaftler war, hebt die moderne wallonische Schule an mit Ad. Samuel (1824–1898), einem fortschrittlichen Geiste, der sich in seinen letzten Werken der Neuromantik anschloß, A. Dupont (1827–1890), einem fruchtbaren Klavierkomponisten, G. Huberti (1843–1910), der lyrische Stücke schrieb, Em. Mathieu (1844), dem Verfasser einiger Opern im alten Stil. Die nächste Generation umfaßt E. Raway (1850–1918), einen tüchtigen auf klassischem Boden schaffenden Musiker, Sylvain Dupuis (1856), L. Du Bois (1859), F. Leborne (1862–1929), die sich der französischen Schule in der Art Saint-Saëns und Faurés anschließen, H. Thiébaud (1865) und N. Daneau (1866).

Die moderne wallonische Schule ist beherrscht von dem großen Namen César Franck (1822–1890), den wir, wenngleich er einer früheren Generation angehört, jetzt erst nennen, wegen des deutlich fortschrittlichen Charakters seiner Werke (2 Oratorien „Les Béatitudes“, „Rédemption“; Symphonie in D, Sonate für Violine, Quartett, Quintett usw.). Bewundernswerter Kontrapunktiker, geht er in gewisser Beziehung in der Kühnheit der Harmonik über Wagner hinaus, namentlich hinsichtlich der Figuration und Modulation; als hervorragender Pädagoge war er der Begründer der (heute überholten) „Jungfranzösischen“ Schule und in Frankreich der Schöpfer einer Schule absoluter symphonischer und Kammermusik, die bisher außer einzig durch Saint-Saëns nicht gepflegt worden war. Zu Lüttich geboren, zeigt dieser Meister seine deutsche Abkunft (die Vorfahren väterlicherseits waren Flamen und Deutsche, die Mutter war Deutsche) in einer eigenen Art der Anwendung der Technik und

in einer Mystik, die sich in gewisser Beziehung bei seinen Schülern wiederfinden, wie dies Debussy richtig bemerkt hat. An César Franck schließt sich, man könnte so sagen, der „wallonische Zweig der jungfranzösischen Schule“, in erster Linie vertreten durch Guillaume Lekeu (1870–1894), eine der genialsten Persönlichkeiten, die Belgien je hervorgebracht hat, dessen Schreibweise wohl von Franck sich herleitet, aber ganz persönliche Züge, eine Art Beethovenscher Kraft, vereint mit ungeheurem Streben, edler Melancholie zeigt. In seiner Gefolgschaft sind zu nennen: Théo Ysaye (1865–1918), V. Vreuls (1876), hervorgegangen aus der Schola Cantorum zu Paris, und J. Jongen (1873), gegenwärtig Direktor des Brüsseler Konservatoriums, der mit seiner zarten Harmonik schrittweise immer kühner sich zu Debussys Impressionismus und noch darüber hinaus erhebt. Der Francksche Stil findet sich bei V. Buffin (1867), A. Marsick (1878); A. Dupuis (1877) kehrt in seinen Opern zu Massenet zurück.

Wenn auch teilweise jünger, zeigen doch die nachfolgenden Musiker mehr konservative Züge: F. Rasse (1873), A. Biarent (1871–1916), L. Delune (1876), L. Delcroix (1880), L. Jongen (1884), F. Brumagne (1887), R. Barbier (1890), H. Sarly (1884). R. Moulaert (1875) war in Belgien gerade im Gegensatz zu den Genannten einer der ersten Jünger der flüssigen Schreibweise Debussys, sodann Faurés; G. Knosp (1879), gelehrter Kenner der orientalischen Musik, nützt dies in phantasievollen Aneignungen extrem-orientalischer Kunst aus; de Maleingreau (1887) zeigt strenge Züge in seinen modernen Versuchen im alten Stil.

Die Epoche, zu der wir nun gekommen sind, ist die, in welcher in allen Ländern mit Schönberg, Stravinsky und anderen die viel umstrittenen und einstweilen unklassifizierbaren Erscheinungen der Gegenwartskunst auftreten. Man muß aber der außerordentlichen durch den Weltkrieg verursachten Umstände gedenken, da sich Belgien einzig unter allen Kriegführenden abgesondert fand von der allgemeinen Kunstentwicklung, die in andern Ländern fortfuhr, von Grund auf umstürzend zu wirken; so erklärt sich noch heute dieser Abstand. Und dies, wo doch Samuel-Holeman (1863) in Belgien die Rolle eines Vorkämpfers ähnlich Erik Satie gespielt hatte; aber er blieb lange vereinzelt. Heute müht sich eine geschlossene Gruppe junger Musiker, technisch vortrefflich geschult, die verlorene Zeit wiederzugewinnen. Insbesondere ist die „Synthétistes“ genannte Gruppe, fast alle Schüler P. Gilsons, zu nennen und an ihrer Spitze M. Schoemaker (1890), M. Poot (1901), R. Bernier (1905). Außerhalb dieser Gruppe findet sich das moderne Streben bei F. Quinet (1898), A. Huybrechts (1899), dem Träger des Coolidgepreises 1926, A. Souris (1899) und Ch. Houdret (1905).

Das Volkslied war in Belgien von unerhörtem Reichtum; alle gebräuchlichen Arten der erzählenden, der Liebes-, Arbeits- und Scherzlieder finden sich vor. Aber hier zeigen sich noch deutlicher als anderwärts die Unterschiede (die Gegensätze) der beiden Volksstämme. Das flämische Volkslied deckt sich teilweise mit dem holländischen, das wallonische mit dem französischen in ihren eigensten Charakteren. Das erste schließt sich an die verschiedenen örtlichen Dialekte der Flamen an. Dialektlieder der Wallonen sind viel seltener; die Mehrzahl der Gesänge ist in einem mehr oder weniger entstellten Französisch abgefaßt. Während die flämischen Gesänge gesammelt und in zahlreichen „Idiotikon“ veröffentlicht sind, wurden die wallonischen Lieder bedauerlicherweise vernachlässigt, und man muß sagen, daß eine unübersehbare Zahl von ihnen unwiederbringlich verschwunden ist.

Literatur

Bergmans, P.: Henry Vieuxtemps, Collection Les grands Belges, Turnhout Brepols 1920, sowie die in diesem Werk angegebene Literatur. — van den Borren, Ch.: Belgian music and french music, Musical Quarterly, Juli 1923. — Derselbe: The general trends in contemporary belgian music, Musical Quarterly, Juli 1921. — Closson, E.: Chansons populaires des provinces belges, Ed. Schott. — Derselbe: Musiciens belges d'hier et d'aujourd'hui, Monde Musical IX/X, 1924. — van Duyse, Fl.: Het oude nederlandse Lied, La Haye Nijhoff 1904—1908. — d'Indy, V.: César Franck; Collection Les Maîtres de la Musique, Alcan Paris. — Lorrain, M.: Guillaume Lekeu, sa correspondance, sa vie et ses oeuvres, Morlanwelz 1923. — Mathieu: Adolphe Samuel. Hayez, Brüssel 1920. — Séré: Musiciens français d'aujourd'hui. VI. Aufl. Mercure de France, Paris 1921. — Solvay, L.: Notice sur Jan Blockx. Hayez, Brüssel 1920. — Sonneck, O. G.: Guillaume Lekeu, Miscellaneous Studies in History of Music, p. 190ff. Ed. Macmillan, New York 1921. — Tincl, Paul: Edgar Tincl. Lombaerts, Brüssel 1923. — A Dictionary of modern music and musicians. Beiträge der Unterzeichneten über belgische Musiker. Dent, London 1924.

Ernest Closson. Charles van den Borren

Die romanische Schweiz. Die französisch sprechenden Teile der heutigen Schweiz sind kulturell naturgemäß stark vom westlichen Großnachbar beeinflusst worden. Auch im Musikleben zeigt sich dies deutlich, außer im 19. Jahrhundert.

Sachlich greifbar ist vor der Reformation, wie auch sonst, in erster Linie die geistliche Musik und Musikübung, getragen von Klöstern, Abteien, Domkirchen. Sie sind auch in der romanischen Schweiz zunächst Ausstrahlungen der sich zielbewußt ausbreitenden Kultur, die, begründet durch Karl den Großen und das Karolingische Reich, fortgesetzt, nach dessen Sturz, durch das altburgundische Königtum in der ganzen heutigen Westschweiz schon ums Jahr 1000 die Entstehung jener Stätten bewirkte, die Träger einer allgemeinen christlichen Kultur und gewiß auch liturgischer Musikausübung waren. Im Hochmittelalter gehört das Gebiet zwischen Jura und Alpen stilistisch in gewisser Hinsicht zum germanischen Minnesang. Der älteste Schweizer Minnesänger ist Rudolph von Fenis-Neuenburg, dessen deutsch geschriebene Lieder (ca. 1200) im Cod. Manesse und der Weingartnerhandschrift enthalten sind und die ältesten, wenn auch indirekten Zeugen weltlicher Musik in der heutigen romanischen Schweiz darstellen. Auch der Minnesänger Gliers aus Pruntrut gehört ins 13. Jahrhundert. Die ersten Spuren weltlicher Instrumentalmusik sind die Stadtpfeifereien, nachweisbar seit dem 15. Jahrhundert (z. B. in Neuenburg), wahrscheinlich aber bis ins 14. Jahrhundert zurückreichend.

Auch das neuburgundische Staatswesen, dessen Höhepunkt in die Mitte des 15. Jahrhunderts fällt, erstreckte sich über einen guten Teil der heutigen Westschweiz. Dem südlichen Kulturkreis Neuburgunds (wallonisch-französischer Sprache) entsprang bekanntlich eine Erneuerung und Entwicklung der Kunstmusik (Durchweltlichung der religiösen Musik in Form der Chansons). Bis zum 16. Jahrhundert hat der französische Einfluß technisch und stilistisch überwogen. Calvin lenkte die reformierte Kirchenmusik fast ausschließlich in die Bahn des unbegleiteten einstimmigen Psalmengesanges. Doch schon zu seinen Lebzeiten kamen mehrstimmige, einfache oder kunstvolle Psalmenbearbeitungen heraus, so vom Franzosen L. Bourgeois (1547 in Genf naturalisiert), der auch wahrscheinlich die Melodien der von Calvin veranlaßten Psalterausgaben von 1542 schuf oder bearbeitete. G. Franc von Rouen (gest. 1570, Kantor und Gesanglehrer in Genf) bearbeitete ebenfalls den französischen Psalter. Von Goudimels Psalmenbearbeitungen erschienen mehrere in Genf (Motetten und vierstimmige Psalmen 1555—1580). Erwähnt sei noch der Belgier S. Mareschall (gest. 1641, Organist in Basel) mit vokalen und instrumentalen Bearbeitungen von Psaltermelodien. Der Südfranzose Davantès (1526—1561, seit 1559 Genfer Bürger) betätigte sich als Theoretiker mit einer neuen Notenschrift. Gindron in Lausanne, scheinbar ein Schweizer, komponierte 1542 eine Psalterausgabe und mehrstimmige Kirchenmusik. Im 18. Jahrhundert hat auch der italienische Einfluß neben dem französischen in der romanischen Schweiz sich bemerkbar gemacht, allerdings nicht so stark wie z. B. gleichzeitig in der Inner-schweiz (vgl. Meyer v. Schauensee, S. 749). Als Musiklehrer und Hausmusikmeister hielten sich italienische Musiker in den vornehmen Familien auf, so A. Zingarelli (vgl. S. 904), der 1790—1792 in Colombier weilte, so Giotti als Organist in Yverdon (1795), der Opernkomponist Catrufo, längere Zeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Genf sich aufhaltend. Allgemach fing das öffentliche Konzertleben an; 1738 wird in Genf ein Theatersaal eingerichtet, auch der Rathaussaal dient damals zu Konzertzwecken. Aber die Zahl der Berufsmusiker bleibt verschwindend klein, Collegia musica gibt es nicht wie in der deutschen Schweiz.

Landesfremden Musikern in der romanischen Schweiz stehen als Gegenstück einheimische Talente gegenüber, die im Ausland wirkten, J. X. Lefèvre (1763—1829, berühmter Klarinettist in Paris, komponierte für

sein Instrument, daneben Kammermusik und Sinfonien), J. P. Dupuy (1773—1822, zuletzt Kapellmeister in Stockholm, mehrere Opern, Violinduette), der Harfenvirtuose Elouis (geb. 1752, Werke für Harfe). Den Genfer G. Fritz (Sohn eines eingewanderten Deutschen, 1716—1783, Sinfonien, Sonaten, Konzerte) rühmte Burney sehr. J. J. Rousseau (vgl. S. 745 u. a.) hat sich in seinem Vaterland nicht als Komponist betätigt oder es musikalisch gefördert, obwohl er, unter einem Pseudonym, in Lausanne und Neuchâtel als Musiklehrer wirkte. Die Zahl der einheimischen Musiker von einiger produktiver Ader bleibt auch weiterhin zunächst gering; erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wächst ihre Bedeutung. Im Ausland wirkten L. Bonvin (geb. 1850, seit 1887 in Buffalo, Katholische Kirchenmusik, Chöre, Lieder, Orchesterwerke), L. Niedermeyer (in Paris, 1802—1861, Sohn eines eingewanderten Deutschen, Schüler von Moscheles und Zingarelli, Opern, Kirchenmusik, Orgel- und Klavierwerke, Lieder). Im Lande blieben Fr. Grast (1803—1871, Winzerfestspiele, Chöre, Lieder, Kantaten, Orchesterwerke) und, als vielleicht feinsinnigster Vertreter der musikalischen Romantik der romanischen Schweiz, Ch. Bovy-Lysberg (1821—1873, Chopinschüler, Opern, Klavierwerke, Chöre).

Im 19. Jahrhundert überwiegt zweifellos der germanische Einfluß. Deutsche und Deutschschweizer Musiker organisieren überall in der romanischen Schweiz das musikalische Unterrichtswesen, führen den Chorgesang ein, gründen Konzertinstitute. Genannt seien E. Wehrstedt, Schüler C. M. v. Webers, seit 1827 in Genf (Chorkompositionen), A. Spaeth, seit 1821 in Morges (Opern, Kantaten, Lieder, Chöre, Klavier- und Kammermusik), H. L. Plümhof, seit 1855 in Vevey (Kantaten, Chöre, Festspiele), F. Dräsecke (1863—1876 in Genf und Lausanne), L. Kurz, seit 1838 in Neuenburg (Chöre), H. v. Senger (1835—1893), seit 1866 in Lausanne und Genf (Schüler von Moscheles und M. Hauptmann, auch stark von Berlioz beeinflusst; Chöre, Lieder, Festspiele, Kantaten, Orchesterwerke), E. Munzinger (seit 1868 in Neuenburg, Schüler von Gade; Chöre, Oratorien, Kantaten, Sinfonien, Klavierkonzert, Lieder), J. Vogt in Freiburg i. Ü. seit 1833 (Chöre, Orgelwerke). Schubert, Schumann, Weber, Mendelssohn und Chopin sind die stilistischen Vorbilder dieser Komponistengruppe, wozu noch, namentlich in den Festspielen, die Verwendung der romanischen Volksliedmelodik kam. Die Feste der Schweiz. Musikgesellschaft (vgl. S. 1041) in Genf, Lausanne, Freiburg, Sitten brachten fruchtbare Anregungen. Fr. Liszt's Tätigkeit als Lehrer und Konzertgeber ist für die romanische Schweiz besonders durch den Genfer Aufenthalt (1835—1836) wichtig geworden.

Die Volksmusik der romanischen Schweiz hängt ihrem Melos nach wahrscheinlich eng mit dem Alphornstil zusammen, in Form melodischer Akkordbrechung auf der Grundlage der Durtonalität. Eine gewisse Weichheit und Zartheit, Sinn für Idyllik, freundliche Fröhlichkeit, warmer Ton der Heimatliebe ist ihnen gemeinsam. An den Ufern der Seen, im Rebland bestimmt die Lebensart und Hauptbeschäftigung der Einwohner wieder lokale Färbungen, die sich bis zum Sarkasmus steigern können; in den Bergen tönt es oft ernster und melancholischer, namentlich in den Kuhreigen, mit schwebenden Quint- und Terztönen. Häufig sind Refrainlieder, deren Refrains im Sinn der Proportio lebhafteres, ungerades Tempo aufweisen. Tanztypen und -rhythmen, etwa sizilianoartig, sind nicht selten; das patriotische und religiöse Element ist fast immer mitbestimmend. In den entlegenen Alpentälern (z. B. in Wallis) sind noch offenbar sehr alte instrumentale Traditionen erhalten (Tanzorchester mit Klarinetten, Zupfinstrument, Streichbaß, Schlagzeug). Auf dem flachen Lande, im See- und Rebgelände überwiegt die Vokalmusik; Höhepunkte sind Landesfeste historischen Charakters oder politischer Natur. Das wichtigste und großartigste ist das Winzerfest in Vevey, das vielleicht auf römisch-heidnische Götterkulte zurückgeht, fünfmal im Jahrhundert stattfindet, mit durchkomponierter Musik. Wichtige Anregungen gingen und gehen auch von den Festspielen in Mézières aus, wo u. a. Bühnenmusiken von Doret und Honegger erstaufgeführt wurden (vgl. unten). Auch das Kinderlied wird besonders warm gepflegt, in Verbindung mit einem reich entwickelten Schulwesen. Als Abarten des Volksliedes der romanischen Schweiz müssen hier eingegliedert werden die italienisch (bzw. lombardisch) gesungenen Lieder des Tessins und die rätoromanischen (im Engadin ladinisch und im Rheintal sub- und surselsvisch textierten) Volkslieder Graubündens. Das tessinische Volkslied steht naturgemäß dem oberitalienischen nahe, das rätoromanische ist von alemannischer und deutschschweizerischer Seite her stilistisch beeinflusst, was dem Vordringen des Deutschen im Rheintal entspricht. Um die Pflege des rätoromanischen Liedes macht sich neben O. Barblan (vgl. S. 1079) der Engadiner R. Cantieni (geb. 1873, Volks- und Schullieder) verdient.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ändert sich die Struktur des Musiklebens in der romanischen Schweiz sichtlich. Es entsteht eine autochthone Komponistengeneration, die die Technik der musikalischen Moderne sich mehr und mehr aneignet, die großen Formen des Musikdramas, der Oper, der sinfonischen Dichtung pflegt, dabei aber die heimatliche Volksmusik durch eine überaus große Zahl volkstümlicher und schlichtester Lieder glücklich bereichert, so daß in vielen Fällen das Phänomen der Popularisierung eines neugeschaffenen Liedes bi-

zum eigentlichen Volkslied beobachtet werden konnte: Durch ihre Studien sowohl mit den nachromantischen oder durch Wagner stilistisch beeinflussten Schulen in Deutschland wie auch mit der von César Franck und Saint-Saëns begründeten und ausgehenden Pariser jungfranzösischen Richtung in Paris vertraut, bietet sie die ersten Beispiele einer im guten Sinn kosmopolitisch orientierten schweizerischen Tonschule auf nationaler Grundlage mit romanischem Einschlag. E. Jaques-Dalcroze (geb. 1865) begann nach Studienjahren bei Bruckner und Delibes als Komponist von Opern, die eine Synthese von französischer komischer Oper und lyrischem Drama darstellen („Janie“, „Sancho Panza“, „Le bonhomme jadis“, „Les jumeaux de Bergame“). Seit 1907 wurde seine rhythmische Gymnastik weitbekannt, die sich zur plastischen Rhythmik weiterentwickelte. Seine besondere Begabung für das nationale Festspiel (Waadtländische und Genfer Zentenarfeiern) erhielt durch den erfolgreichen Vorstoß in das Gebiet direkter Verbindung von Körperbewegung und musikalischem Erleben neue Nahrung. So entstanden die weitgespannten Festspiele, wo Orchesterklang, Chormassen, rhythmisch bewegte Gruppen und reichste Farbenwirkungen sich vereinigten (Fête de la jeunesse et de la joie, 1923), daneben Chorwerke, Violinkonzerte, Orchesterdichtungen, Kammer- und Klaviermusik sowie vor allem eine große Zahl von Kinderliedern und sonstigen volkstümlichen Gesängen. Bedeutender und schweizerisch-charakteristischer ist G. Doret (geb. 1866, u. a. Schüler von Massenet); seine Musik ist herber, wenn auch rhythmisch weniger verästelt, die Bergwelt seiner Heimat machte ihn besinnlich, aber ebenso auch leidenschaftlich und zu dramatischem Gestalten befähigt. Die Opern „Les armallis“, „Der Zwerg vom Hasital“, „La nuit des quatre temps“ beweisen dies; die Verbundenheit mit der engeren Heimat gibt den Bühnenmusiken zu „Tell“, „Davel“, den Festspielen „Le peuple vaudois“ und zum Winzerfest von 1905 und 1927 eine eigene Intensität. Chöre, Kantaten, weitere lyrische Dramen, Orchestersuiten zeugen von vielseitigem Schaffen im Sinne sehr gemäßigter Moderne, aber durchaus nicht ohne Eigenart. P. Maurice (geb. 1868) ist durch Anlage und Studien trotz langem Aufenthalt in München dem Stil der Vorläufer des Debussyismus treugeblieben, den er durch Pariser Studienjahre bei Fauré und Massenet aufnahm; Feinheit der melodischen Diktion, duftige Orchestrierung, raffinierte aber doch nicht atonale Harmonik zeichnen ihn aus. „Die weiße Flagge“, „Misé Brun“, „Lanval“, „Bei Nacht sind alle Katzen grau“ sind seine Hauptopern; doch auch sinfonische Dichtungen, Minodramen, Orchesterlieder sind zu nennen. Zur gleichen Generation gehören auch J. Lauber (geb. 1864), Schüler sowohl von Rheinberger wie von Massenet, mit zahlreichen Kammermusikwerken, Sinfonien, Oratorien, Kantaten, Konzerten von leichter, oft witziger, immer gewandter Schreibart und bemerkenswerter formaler Rundung, ferner O. Barblan, ein ladinischer Engadiner, aber seit 1887 in Genf, der vielleicht ernsthafteste und gelehrteste Kontrapunktiker der älteren Generation der romanischen Musiker (geb. 1860), mit versonnenen und stil sichereren Orgelwerken, Chören, Kantaten, Festspielen, einer Lukaspassion. Er steht sowohl der ernsten Polyphonie und Harmonik eines Franck wie der neudeutschen Richtung nahe.

Mehren sich nun in der Folge, seit 1890, in rascher Entwicklung die Werke von Komponisten der romanischen Schweiz, die auf ein allmähliches Entstehen einer ernst zu nehmenden romanischen Komponente schweizerischen Tonschaffens schließen lassen, so dauert es doch eine geraume Weile, bis das Vorbild Francks einem wirklich innerlich begründeten modernen Stil und dessen besonderer, wenn auch nicht notwendigerweise atonaler Harmonik und linearer

Schreibweise weicht. So hat weder die bekannte Gruppe der „Six“ in Paris (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre; vgl. S. 1071 ff) mit ihrer als Reaktion gegen den Impressionismus Debussys zu verstehenden Polytonalität und naturalistischen Verachtung der bisherigen Klanggesetze, noch der längere Aufenthalt von Stravinsky am Genfer See (seit 1913) einen nennenswerten Einfluß auf die Gruppe der jüngeren Komponisten der romanischen Schweiz ausgeübt, wenn auch sichtlich weitere Kreise, nicht zuletzt durch das eifrige und überzeugte Eintreten des Genfer Dirigenten E. Ansermet, einen gewissen Kontakt mit der neuesten Musik fanden. P. Benner (gediegene Kirchenmusik), E. Blanchet (virtuose, zwischen Chopin und Debussy stehende Klaviermusik), A. Dénéréaz (formgewandte, eklektisch gehaltene Sinfonik und Kammermusik, Kantaten und Chöre), W. Montillet (Messen, Motetten, Orgelwerke) mögen als Beispiele der zwischen 1870 und 1880 geborenen Generation genannt sein, die auch stilistisch sich eher konservativ verhält. Zirka ein Jahrzehnt jünger sind E. Bloch (nach deutschen und belgischen Studienjahren seit 1915 in Amerika) mit bewußter und kraftvoller Betonung jüdischer Empfindungs- und Stilelemente, zweifellos eine dramatische Begabung von nahezu internationalem Format; Strauß wie Debussy beeinflussten ihn. Das Musikdrama „Macbeth“ hat Anlaß zum Vergleich mit „Elektra“ und „Salome“ gegeben, Orchesterlieder, Sinfonien („Israel“, 1916), Kammermusik, Suiten verraten einen heißen und kräftigen Zug. Ferner J. Dupérier (Orchesterwerke, Orchesterlieder, Klavierlieder), H. Gagnebin (Sinfonien, Kammermusik, Ouvertüren), F. Hay (sinfonische Dichtungen, Chorwerke, vokale Kammermusik, Violinkonzert), Ch. Chaix (Sinfonien, Kantaten, Motetten). Bei dieser Gruppe ist schon ein echterer moderner Kompositionsstil im Sinn des inneren Müssens spürbar, wenn auch die Vorbilder von Franck bis Debussy deutlich erkennbar sind. Obwohl noch einige Jahre jünger, sind auch A. Fornerod (Sinfonien, Kammermusik, Motetten, eine Messe, Orgelwerke) und F. Martin (Chorsinfonie, Orchesterlieder, Kammermusik, Bühnenmusik) nicht wesentlich über diese Linie hinausgegangen, zeigen aber ebenfalls eine eigene Physiognomie. Wenn auch genealogisch aus der deutschen Schweiz stammend, so ist doch A. Honegger (geb. 1892) künstlerisch in ausschlaggebender Weise neben Schönberg durch Frankreich beeinflusst (vgl. S. 1072) und muß in gewissem Sinn auch als Repräsentant der romanischen Schweiz betrachtet werden. Etwas Gesundes und Bodenständiges ermöglicht es ihm, harmonische Kühnheiten, polymelodische Freizügigkeiten zu bringen, ohne daß der Eindruck der schematischen Überspitzung um jeden Preis entsteht. Eigenwillige Kammermusik, Quartette, Sonaten, vokale Kammermusik, sinfonische Orchestermusik, Klavier- und Orgelstücke, Konzerte, vor allem dramatische Musik zeigen eine ebenso ungewöhnliche Produktionskraft, wie ernsten und tiefen, persönlichen Stil, der sich durchaus nicht in der Negation des Impressionismus erschöpft oder einer kalten und geistvollen Sachlichkeit ausschließlich huldigt (die virtuose Maschinenschilderung „Pacific 231“), sondern das Gefühl sogar als den notwendigen Imperativ zum künstlerischen Schaffen anerkennt, obwohl er eine gewisse unromanische Verslossenheit besitzt. Weitaus am erfolgreichsten war Honeggers zu einem „Sinfonischen Psalm“ umgearbeitetes szenisches Oratorium „König David“. Aus der allerletzten Zeit stammen noch „Antigone“ und „Judith“, Werke, die seine Begabung auf dem Gebiete der großen vokalen Konzertformen eindringlich bestätigen. Man darf Honegger als eine wirkliche Hoffnung der schweizerischen oder französischen nicht nur, sondern der europäischen Musik betrachten.

Literatur

Vgl. S. 1044 zum Abschnitt „Deutsche Schweiz“, ferner noch Ansermet, E.: *La musique en Suisse* (Mercure musical Paris, juin 1906). — Becker, G.: *La musique en Suisse*, Neuausgabe 1923 (Henn, Genf). — Cherbuliez, A. E.: *Zeitgenössische Schweizer Musik* (Die Kultur, Wien 1927, S. 796—801). — Currat, P.: *Les chants et coraux de la Gruyère* (1895). — Gagnebin, H.: *Basler Kongreßbericht* (Breitkopf, 1924, S. 147—150). — Humbert, G.: *Musique et musiciens suisses* (Vie musicale, Lausanne, juin 1908). — Kelber, O.: *Die Musik in der Schweiz* („Geschichte der Musik“, 1911, S. 530—541). — Kelterborn, L.: „Die Musik“ (Maiheft 1924). — Mersmann, H.: *Die Moderne Musik* (Handbuch der Musikwissenschaft von Bücken, Athenaeon, Potsdam 1927). — Montandon, M.: *La musique en Suisse* (Lavignacs Encyclopédie de la musique, Delagrave, Paris 1922). — Nef, K.: *Bibliographie der Schweiz. Schriften über Musik und Volksgesang* (Bern 1908). — Refardt, Edg.: *Hist.-Biograph. Musikerlexikon der Schweiz* (Hug, Zürich 1928). *Programmheft des Boston Symphony Orchestra 1929 über A. Honegger*. — Roland-Manuel: A. Honegger (Paris 1925). — Rossat, A.: *Chants patois jurassiens*. — Vogler, C.: *Der Schweizer Tonkünstlerverein* (Hug, Zürich 1925). — Schweiz. *Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. I, II, III. (Aufsätze von I. Bovet, A. E. Cherbuliez, F. Gysi, J. Handschin, L. Kathriner, P. Long, P. Marsop, W. Merian, E. Refardt). — Schweiz. *Musikzeitung*, besonders die Festschriften der schweiz. Tonkünstlerfeste.

A. E. Cherbuliez

HOLLÄNDER

Seit Jahrhunderten behauptet Holland in der Kulturgeschichte einen Ehrenplatz als das Land der Maler. Als solches ist es auch in aller Bewußtsein lebendig. Die vielfältigen Brechungen des Lichtes in dem feuchten Seeklima, die zarten Farben der verschwommenen Übergänge, die reichen Formen der feingegliederten Landschaft, dabei das auf gesunden Realismus gestellte ernste und derbfrohliche Wesen des Volkes, eine eigene alte, hochstehende Kultur und die all diesen Bedingungen entsprechenden Lebensformen, dies alles waren gegebene Grundlagen für eine Entwicklung des Malerischen. So günstig in dieser Hinsicht alle Vorbedingungen waren, so wenig kamen sie den andern Kunstzweigen, der Dichtung und der Musik, entgegen. Einer Blüte und vor allem einer fruchtbringenden Auswirkung der Literatur hat stets die relative Begrenztheit des holländischen Sprachgebietes im Wege gestanden. Und doch wird man allenthalben schöne Ansätze und hier und da höchst wertvolle, ja wirklich bedeutende Einzelercheinungen konstatieren können. Die Sprache der holländischen Dichter ist reich und ausdrucksfähig, namentlich auch für das Malerische, und dabei von plastischer Anschaulichkeit.

Die realistische, unromantische Lebensauffassung, die Eigenart des Holländers, die der Entwicklung der Malerei so sehr zugute gekommen, ist einer bedeutenden Produktivität auf musikalischem Gebiete nicht förderlich gewesen. In gleichem Sinne übte wohl auch die vornehmlich seemännische Betätigung des Holländers ihren Einfluß, eine Rückwirkung, die Willem Harmans dahin charakterisierte, „daß die musikalische Produktivität einer Nation im umgekehrten Verhältnis steht zu ihrer Bedeutung als Seemacht“. Ausgesprochen musikfeindlich ist ja auch der Calvinismus, der in Holland naturgemäß starke Wurzeln fassen mußte und dessen strenge phantasietötende Dogmen das Land lange Zeit beherrschten und noch heute den Lebensformen gewisser Kreise ihren Stempel aufdrücken.

Zurückblickend über die Jahrhunderte, sehen wir nur einen Namen eines holländischen Komponisten von universeller Bedeutung hinüberstrahlen, das ist Jan Pietersz Sweelinck (s. S. 541) (1562—1621), während die sogenannte „Niederländische Schule“ aus der zweiten

Hälfte des 15. Jahrhunderts ihren Schwerpunkt mehr im südlicheren Flandern hatte und nicht eigentlich als „holländisch“ angesprochen werden kann.

Aber trotz dieses sehr bescheidenen Anteils an der Geschichte der Musik ist der Holländer im Grunde tief empfänglich und begabt für die Tonkunst. Das beweisen die reichen Schätze urkräftiger Volksmusik, die zum Teil schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts von Adrianus Valerius unter dem Titel „Nederlandsche Gedenk-Clanck“ gesammelt noch heute im Volke lebendig sind; das beweist auch die Entwicklung der Musik während der letzten Dezennien. Ihr zufolge muß man Holland heute als belangreichen Faktor im europäischen Musikleben werten. Die Neigung und Veranlagung zur Musik hat sich bisher am auffälligsten im Reproduktiven gezeigt, in der relativ sehr großen Anzahl guter, ja bedeutender ausübender Künstler holländischer Abstammung, zumal unter den Sängern und unter den Mitgliedern der Orchester in aller Welt, dann im Lande selbst in der starken Pflege der Hausmusik und in der Lebhaftigkeit eines hervorragenden Konzertlebens. Die große „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst“ kann schon auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Einzelne ihrer zahlreichen Ortsgruppen haben vorzügliche Chöre, unter diesen steht Willem Mengelbergs Amsterdamer Chor als einer der besten Europas an erster Stelle. Die Vorzüge der holländischen Chöre: Klangschönheit und gute Schulung zeichnen auch eine glänzende Kette von Sängern und Sängerinnen aus. Der größte von ihnen war Joh. Messchaert (1857—1922), dessen umfassende Künstlerschaft in seiner klassischen Bach-Interpretation gipfelte. Aus Messchaerts Schule ragen Frau Noordewier-Reddingius, eine Oratoriensängerin großen Formats, und der Bariton Thom. Denijs hervor. Als Liedersängerinnen sind vor allem Julia Culp und Tilly Koenen, auf der Bühne im deutschen Kulturkreis aufgehend Anton van Rooy und Jac. Urlus als bedeutsame Erscheinungen zu nennen. — Eine einzigartige Orchesterkunst möge noch im Zusammenhang mit der jüngeren Komponistengeneration charakterisiert werden, deren Geschmack und Ziele sie richtungsgebend beeinflusst.

Im 19. Jahrhundert ist das holländische Musikleben völlig von Deutschland abhängig. In dieser Abhängigkeit ist es recht eigentlich erstarkt. Die erste energische Führerpersönlichkeit war Johannes Verhulst (1816—91). In ihm ist die Vorherrschaft der älteren deutschen Romantik verkörpert. Mit Mendelssohn und Schumann verband ihn persönliche Freundschaft. Auch als Komponist war Verhulst fruchtbar; er schrieb Orchesterwerke, Kirchen- und Kammermusik. Zu gleicher Zeit wirkte Richard Hol (1825—1904), der als Dirigent und Lehrer das Musikleben in Utrecht zu hoher Blüte brachte und zugleich als Schriftsteller und vielseitig begabter Komponist tätig war. Neben Verhulst und Hol sind noch der aus Leipzig stammende, 1850 nach Holland übersiedelte und lange Jahre in Amsterdam wirksame Gustav Adolf Heinze (1820—1904) und der Haager Willem F. G. Nicolai (1829—96) als leitende Köpfe jener Epoche zu nennen. In den 70er und 80er Jahren beginnt der Einfluß Richard Wagners immer stärker zu werden. Gegen ihn und die heranwachsende Generation bleibt Verhulst das Haupt der Reaktion. Die Zeit schreitet über ihn hinweg. Mit ihr wachsen neue Talente heran. Obwohl Oper und Musikdrama dem Holländer wesensfremd, ist es gerade Wagner, der das holländische Musikleben neu belebt. Aber die Komponisten bleiben trotz starker, durch Wagner empfangener Anregungen meist der Bühne fern.

Bernard Zweers (geb. 1854) ist das Haupt der älteren, von Wagner beeinflussten Komponistengeneration. Er schrieb zahlreiche Chor- und Orchesterwerke, von denen seine groß-

angelegte III. Symphonie „An mein Vaterland“ ein Ereignis in der Geschichte der holländischen Musik bedeutet. Sie ist denn auch seit der Uraufführung 1890 im Amsterdamer Concertgebouw bis heute Repertoirestück geblieben. Von Zweers' späteren Werken seien noch genannt die Musik zu Vondels „Gijsbrecht van Amstel“, die Ouvertüre „Saskia“ und die Ode „Aan de schoonheid“ für Chor und Orchester (nach P. C. Boutens). Alle seine Chorwerke und Lieder sind auf holländische Texte komponiert.

Auch ursprünglich von Wagner ausgehend, aber seiner geistigen Veranlagung nach ganz anders gerichtet und im Laufe seiner Entwicklung neuen Zielen zustrebend, ist Alphons Diepenbrock (1862—1921) als die bedeutendste Persönlichkeit unter den holländischen Komponisten anzusprechen. In den Wandlungen, die Diepenbrock durchmachte, spiegeln sich die Wege der geistigen und musikalischen Strömungen Hollands um die Jahrhundertwende. Diepenbrock steht als einer der Führer in der kulturellen Bewegung der 80er Jahre in regem Austausch mit Persönlichkeiten aller Zweige des geistigen Lebens. Als ein warmer Verehrer Gustav Mahlers gehörte er später zu dessen holländischem Freundeskreis, der in Willem Mengelberg und dem Amsterdamer Concertgebouw seinen Mittelpunkt hatte. Obwohl väterlicherseits von deutscher Abstammung, suchte Diepenbrock in seinen letzten Jahren immer mehr und fanatischer Anschluß an Frankreich und die französische Musik, vor allem an Debussy und seine Schule. Dieser Zwiespalt, der der Erscheinung Diepenbrock eine gewisse Tragik gibt, ist auch in seiner Kunst fühlbar. Sie wurzelt im deutschen Geiste — aber nicht tief genug, um sich zu einer absoluten Höhe aufzuschwingen; und die französische Sonne, nach der sie sich sehnt, gibt ihr keine rechte Wärme und Kraft. Von Hause aus Altphilologe, in der Musik Autodidakt, in seinem Wesen Mystiker und gläubiger Katholik, war Diepenbrock mehr eine reflektierende und kritisch-grüblerische Natur, als eine impulsiv gestaltende schöpferische Kraft. Seine Gesamterscheinung hat fraglos etwas Geniales, und seine musikalischen Schöpfungen tragen einzelne durchaus bedeutende Züge. Eine rituale Messe war sein erstes größeres Werk. 1897 komponierte er ein machtvoll inspiriertes „Tedeum“ für Chor, Soli und Orchester. Lieder schrieb er auf holländische, deutsche und französische Texte, außerdem Orchestergesänge (nach Hölderlin und Novalis) und Chöre. Charakteristisch für Diepenbrock sind verschiedene begleitende Bühnenmusiken, wie die Musik zu Verhages Bühnenspiel „Marsyas“, zu Vondels historischem Drama „Gijsbrecht van Amstel“, zu Aristophanes' „Die Vögel“, zu Sophokles' „Elektra“ und zu Goethes „Faust“.

Weniger phantasievoll und differenziert, aber geistig und technisch geschlossener als Diepenbrock ist Cornelis Doppler (geb. 1870, seit 1909 zweiter Dirigent des Concertgebouw). Er ist der holländischste unter Hollands Komponisten. Holländisch in der Schlichtheit, manchmal geradezu nüchternen Derbheit seiner Themen, holländisch in der einfachen klaren Plastik der Stimmführung, holländisch auch in seinem Humor und Sinn für das Malerische. Seine Orchesterbehandlung ist von charaktvoller Meisterschaft: sehr farbig, dabei aber kernig und kraftvoll in den Linien und sich nie verlierend in vagem Experimentieren. Doppers ungemein starke Produktivität hat sich auf allen musikalischen Gebieten betätigt, bevorzugt aber die Orchestermusik. Von seinen sieben Symphonien trägt die zweite den Namen „Rembrandt“, die sechste heißt „De Amsterdamsche“, die siebente „Zuiderzee-Symphonie“. Schon diese Bezeichnungen weisen auf die Bodenständigkeit der Dopperschen Musik hin. Diese offenbart

sich auch in dem ausgesprochenen Sinn für das Volkstümliche und Burleske. So gibt zum Beispiel das Finale der sechsten Symphonie die Impression eines Amsterdamer Volksfestes („Koninginnedag“) höchst originell und geistreich wieder. Es ist dieselbe Psyche, aus der heraus ein Jan Steen seine urwüchsigen, derb-humorvollen Szenen malte. In diese Linie gehört auch das Scherzo der siebenten Symphonie. Mit geradezu genialer Kühnheit das Banale streifend, schildert es aus der Fülle drastischer Anschauung eine holländische Bauernhochzeit und ist so in gewissem Sinne als ein niederländisches Gegenstück zu Bruckners oberösterreichischen Scherzi anzusprechen. Darin manifestiert sich eine wichtige Seite der Bedeutung Doppers, daß er Melodien von ausgesprochen national-holländischem Charakter in großen Formen verwertet und sie, dank einem meisterhaft beherrschten persönlichen Stil, aus lokaler Atmosphäre zur Allgemeingültigkeit erhebt. Auch der erste Satz der Zuiderzee-Symphonie ist durchsetzt mit alten holländischen Volksweisen, während der langsame Teil dieses ganz aus dem Erlebnis der holländischen Natur heraus erwachsenen Werkes, inspiriert durch einen Sonnenuntergang auf dem Meere, musikalisch-malerische Stimmungen von großer Intensität und Eigenart enthält. Eine der stärksten Schöpfungen Doppers ist seine „Ciaconna gothica“ für großes Orchester (1920). Sie stellt einen Zyklus von Variationen auf ein achttaktiges Grundthema ernsten Charakters dar, Variationen, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit und farbigen Belebtheit den wehmütigen Charakter des Themas durchweg wahren, in ihrem Verlauf steigern und in dem leise und langsam verhallenden Schluß zu intensiver Stimmung verdichten. Dopper komponierte außerdem noch verschiedene einsätzliche Orchesterwerke, Suiten und Konzerte (u. a. ein Cellokonzert und ein Paukenkonzert!), mehrere Chorwerke, drei Opern und Kammermusik. Nebenbei hat er sich durch geschickte Bearbeitungen von Werken alter Meister sehr verdient gemacht.

Gewisse nationale Züge weist auch das Schaffen von Johan Wagenaar auf, der, 1862 in Utrecht geboren, lange Zeit als Dirigent, Organist und Lehrer mit dem Musikleben seiner Vaterstadt aufs engste verknüpft war und das fruchtbare Wirken seines Lehrers Hol fortsetzte. Seit 1918 ist Wagenaar Direktor des Kgl. Konservatoriums im Haag. Zu seinen charaktervollsten Werken gehören die burlesken Opern „Der Doge von Venedig“ und „Der Cid“, und die humoristisch-parodistische Kantate „De Schipbreuk“ („Der Schiffbruch“). Diese Werke haben, abgesehen von der meisterhaften, an Berlioz, R. Strauß und Mahler entwickelten Beherrschung alles Technischen, eine eigene Farbe durch das auf realistischer Lebensauffassung begründete Derb-Burleske, Humoristisch-Satirische ihres Inhaltes. Viel Melodie und gesunder Rhythmus ist ihnen nachzurühmen. Leider stehen die von Wagenaar benutzten Dichtungen literarisch nicht auf einer Höhe, die der Musik entspricht; dabei ist diese doch wieder so eng verknüpft mit den Wirkungen der holländischen Sprache, daß ein beispielsweise ins Deutsche übertragener Text dem Verständnis erheblich hinderlich sein würde. Auch die rein instrumentalen Werke Wagenaars, darunter eine Anzahl Ouvertüren („Cyrano de Bergerac“, „De getemde feeks“ u. a.) und eine stark von Mahler beeinflusste Sinfonietta sind beachtenswert. Zu Wagenaars vielverzweigtem Schülerkreis gehört der Dirigent des von Henri Viotta, einem für die niederländische Musikkultur verdienstvollen Anreger, 1904 gegründeten Residenzorchesters im Haag, Peter van Anrooy (geb. 1879), der sich in jungen Jahren als Komponist der „holländischen Rhapsodie“ für Orchester „Piet Hein“ einen Namen machte.

Großes Verdienst um die nationale volkstümliche Kunst hat sich Julius Röntgen durch reiche Sammlungen und Bearbeitungen altholländischer Tänze und Lieder erworben, während er in seinen eigenen Werken eine mit der holländischen Psyche im Wesen zusammenhängende Eigenart nicht aufweist. Er ist vielmehr durch Geburt, Schule und Neigung eng verknüpft mit der deutsch-romantischen Schule, verbrachte seine Jugend als Kind holländischer Eltern in Leipzig und kam dann als 22-jähriger 1877 nach Amsterdam, wo er u. a. als Direktor des Konservatoriums eine sehr geachtete Stellung einnahm. Eine idealistische Künstlernatur und schöpferische Begabung von außerordentlicher Produktivität, hat Julius Röntgen als hervorragende Persönlichkeit des Kreises um Brahms, als intimer Freund Griegs und so mancher anderer Meister ein bedeutsames Stück Musikgeschichte miterlebt und mitgebaut. Er schrieb Orchester- und Chorwerke, Kammermusik, Klavierwerke, Lieder und zwei Opern.

Von den Komponisten, deren Tätigkeit und Schaffen mehr dem deutschen Kulturkreis zugewandt ist, seien noch genannt: Jan Brandts - Buys, dessen komische Oper „Die Schneider von Schönau“ über viele Bühnen ging, Jan Ingenhoven (geb. 1876) und Jan van Gilse (geb. 1881), der u. a. fünf Symphonien und ein Chorwerk „Lebensmesse“ (nach Dehmelt) komponierte. Als begabter Kammermusikkomponist hat sich neben vorzüglicher pianistischer Tätigkeit Dirk Schäfer (geb. 1874) erfolgreich betätigt. Er schrieb außer Klaviersachen u. a. vier Violinsonaten, ein Klavierquintett, ein Streichtrio und ein Streichquartett. Auch vom Klavier kommend, aber in seiner weiteren Entwicklung mehr zur farbigen Orchestrepalette hinneigend, ist G. H. G. von Brucken - Fock (geb. 1859) ein auch als Maler veranlagtes Naturtalent. Seine Klavierstücke, seine Lieder und Orchesterwerke (darunter zwei Symphonien) gehen vielfach von malerischer Anschauung aus und sind vor allem durch das Meer in seiner ewig wechselnden Erscheinung inspiriert¹⁾. Ein feinsinniger Tondichter nachromantischer Prägung ist Willem Landré (geb. 1874), während Henri Zagwijn (geb. 1878) durch seine problematisch-suchende Natur fesselt.

Mit der wachsenden Ausbreitung der katholischen Kirche in Holland sind auch einige Komponisten geistlicher Richtung hervorgetreten, unter ihnen Hubert Cuypers (geb. 1873) und Theo van der Bijl, der eine Matthäuspassion für Chor, Soli und Orchester auf den lateinischen Text komponierte, ferner der vor allem als Pianist bekannte Willem Andriessen (geb. 1887) und sein jüngerer Bruder Hendrik. Bemerkenswert ist die verhältnismäßig große Anzahl begabter Komponistinnen holländischer Abstammung. Von ihnen seien genannt: Hendrik van Tussenbroek und Catharina van Rennes, deren charaktervolle holländische Kinderlieder und Chöre eine ganz eigene Physiognomie haben, weiterhin Cornelia van Oosterzee, Anna Lambrechts-Vos, Elisabeth Kuyper, A. Mesritz-van Veldthuyzen, Henriette Bosmans u. a.

Bei der Betrachtung der letzten Komponistengenerationen wird deutlich, wie Holland sich allmählich aus der beengenden Sphäre der deutschen Nachromantik mehr und mehr befreite, vielseitigen Anregungen zugänglich wurde, insonderheit der Beeinflussung durch Mahler und

¹⁾ Der Verfasser dieses Artikels hat seiner kompositorischen Tätigkeit nicht Erwähnung getan: Rudolf Mengelberg (geb. 1892 in Krefeld) wirkt seit 1915 in Amsterdam, wo er als künstlerischer Direktor des Concertgebouw tätig ist. Er entfaltet eine hochachtbare kompositorische Tätigkeit in Kammermusik, Orchesterwerken, Liedern und hat bei der Preisausschreibung der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst (Vorsitzender der Jury Johan Wagenaar) 1929 den Weltpreis errungen. Er ist kulturell und künstlerisch tief verwurzelt im holländischen Boden und steht der Mahlerschen Kunst nahe, für die er auch literarisch wirkt.

Der Herausgeber.

den neufranzösischen Impressionismus nachhaltig unterliegt, um zugleich aber auf einer breiteren Erlebnisbasis sein eigenes Wesen stärker zu entwickeln und eine den neuen Inhalten entsprechende reifere Technik zu erlangen. Hierbei wirkte die durch Willem Mengelberg (geb. 1871 in Utrecht) zu höchster Blüte gelangte individualisierte Orchesterkunst ausgesprochen stilschöpferisch, und das 1888 eröffnete, seit 1895 dauernd unter seiner Leitung stehende Amsterdamer „Concertgebouw“ gewinnt als zentrales Musikinstitut richtungsgebenden Einfluß. „Mengelberg propagiert in höchster Instanz den künstlerischen Internationalismus, gebildet aus gleichberechtigten, so stark und so rein wie möglich geäußerten Nationalismen. Ich kenne keinen niederländischen Meister, der größeren Einfluß auf das niederländische Musikleben hat als Willem Mengelberg“ (Willem Pijper). Ein bedeutsamer Höhepunkt unter den vielen musikalischen Ereignissen, die sich im Concertgebouw in den ersten dreißig Jahren dieses Jahrhunderts abspielten, war — als erstes internationales Musikfest nach dem Weltkriege — das große Mahler-Fest (Mai 1920), auf dem alle Werke des österreichischen Symphonikers in zyklischer Folge an neun Abenden zur Aufführung gelangten.

In der lebhaften Bewegung, die sich im gesamten holländischen Musikleben seit dem Weltkriege geltend macht, tritt als Führer einer neuen Sezession Willem Pijper hervor. Pijper (geb. 1894) ist eine ausgesprochen zerebrale Natur, mit scharfem, vielfach zersetzendem Kunstverstand begabt. Ein gewisser Mangel an tieferen musischen Kräften wird durch hervorragende geistige Disziplin ersetzt. Sie gibt Pijpers gesamtem Schaffen einen durchaus persönlichen, sachlich-strengen Charakter, der nach stets prägnanteren Formulierungen strebt. Harmonisch steht er ganz auf atonalem Boden. Im Lyrischen bleibt eine gewisse Abhängigkeit von Debussy fühlbar. Die Reihe von Pijpers Werken ist, zumal im Hinblick auf ihre starke Durcharbeitung, schon sehr ansehnlich. Sie umfaßt u. a. drei Symphonien, ein Klavierkonzert, szenische Musik zu Dramen des Sophokles und Euripides, vier Streichquartette, ein Septett und ein Sextett (für Bläser und Klavier), Trios, Sonaten, Lieder, Chöre und Bearbeitungen älterer Werke. — Der beträchtlich ältere, 1881 geborene Sem Dresden ist als Schüler von Zweers und Pfitzner mehr traditionsbelastet und hat sich erst allmählich den neuen Zielen zugewandt. Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in der Kammermusik und Vokalkomposition. Der problematische Bernhard van Dieren (geb. 1884) ist, seit 1909 in London lebend, dem holländischen Kulturkreis entwachsen. In der Schule von Ravel und Roussel herangebildet, schafft Alex. Voormolen (geb. 1895), vielfach exzentrisch suchend Daniel Ruyneman (geb. 1886). Erwähnung verdienen noch B. van Sigtenhorst-Meyer (geb. 1888) und die frühreifen Talente H. D. van Goudoever (geb. 1898) und Emile Enthoven (geb. 1903).

Literatur

Bottenheim, S.: Het Concertgebouw te Amsterdam. 1888—1913 — Diepenbrock, Ä.: Ommegangen (Gesammelte Aufsätze). Amsterdam 1922. — van Dokkum, J. D. C., De Maatschappij tot bevordering der Toonkunst in hare wording en ontwikkeling. Amsterdam 1918. — Derselbe, Hondert jaar muziekleven in Nederland 1829—1929. Amsterdam 1929. — Dresden, Sem: Het muziekleven in Nederland sinds 1880. Amsterdam 1923. — Gedenkboek Willem Mengelberg. 's Gravenhage 1920. — Riemsdyk, J. C. M. van: Het Stads-Muziekcollege te Utrecht (Collegium Musicum Ultrajectinum) 1631—1881. — Scheurleer, D. F.: Mozart's verby in Nederland en het muziekleven aldaar in de laatste helft der 18de eeuw. — Derselbe, Het muziekleven te Amsterdam in de 17de eeuw. — Derselbe, Het muziekleven te 's Gravenhage in de tweede helft der 18de eeuw. — Viotta, Henri: Onze Hedendaagsche Toonkunstenars. —

Harmans, Willem: Die Entwicklung der Musik in Holland („Die Musikwelt“, Hamburg, II. Jahrg., drittes Heft). — Holland-Heft der „Neuen Musikzeitung“ (41. Jahrg., 1920, Heft 15). — der „Musikwelt“ (III. Jahrg., erstes Heft). — Bouwsteen en, Jaarboeken van de Vereniging voor Nederlandsche muziekgeschiedenis. — Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandsche muziekgeschiedenis. — Geschiedenis en handelingen van de Maatschappij tot bevordering der Toonkunst.

Rudolf Mengelberg

ITALIENER

Wer immer die Periode der musikalischen Produktion Italiens, die von 1880 bis auf unsere Tage reicht, aufmerksam beobachtet, wird leicht ein typisches Phänomen in der Orientierung dieser Produktion zwischen der ersten und zweiten Hälfte dieser vierzig Jahre finden. In der ersten bleibt die italienische Oper die Hauptform, in welcher die Komponisten Italiens sich betätigen, um ihre musikalischen Energien zu messen und sich als Musiker festigen; in der zweiten macht sich immer mehr die Tendenz geltend, aus dem geschlossenen und fruchttreibenden Gebiete der Oper herauszukommen, um auf dem Felde der symphonischen Musik und des lyrischen Gesanges zu säen und um die Quellen des Volksliedes und der historischen Forschung genau zu prüfen. In dieser zweiten Hälfte offenbart sich ein Geist des Wett-eifers, welcher die Komponisten des Landes des „Bel Canto“ treibt, in all das, was nur immer jenseits der Alpen an allmodernstem erscheint, einzudringen. Die sehr verschiedenen Tendenzen, die vormals im fast unübersteigbaren Gehege der Oper enthalten waren, manifestieren sich wie ein Springbrunnen, der überraschend außerhalb des nationalen Bodens hervorquillt. Trotz des jähren Wechsels der Geschehnisse ist es noch möglich — wenigstens mit Bezug auf gute zwei Dritteile dieser Periode —, klar die Abgrenzungslinie zu unterscheiden, die einerseits von der reinen Furche der nationalen Kunst, andererseits von den Einflüssen, die seitens der fremdländischen Kunst ausgeübt worden sind, gezogen ist. Daraus ergeben sich vier charakteristische Momente: Im ersten Dezennium entbrennt der Kampf zwischen dem Wagnerschen Tondrama und der traditionellen Oper, welche den ersten Platz behält und mit dem Erscheinen der „Cavalleria rusticana“ die veristische Richtung hervorruft, die während des zweiten Dezenniums nahezu die Hegemonie erlangt. Nun folgt die Periode des Durchsickerns des Debussyismus in Italien. Während des Ausbruches des großen Krieges entfacht sich der nationale Geist und nähert sich wieder dem Gesichtspunkte der großen italienischen Kunst der Vergangenheit, und unter diesem künstlerischen Gesichtspunkte weckt er neue Reihen von Anhängern, welche bereit sind, den Bahnen der Moderne zu folgen, indem sie der Phantasie möglichst weite Grenzen ziehen und das Tor auch jenen Arten öffnen, die vom herrschenden Geschmack verschieden sind, und zwar ohne Ausschluß irgendwelcher Nationalitäten. Mit dieser Einteilung haben wir nicht die Absicht, hier ein System aufzustellen, welches einer objektiven Prüfung der auf dem Gebiete der Kunst frei waltenden Geister nicht standhalten könnte.

Als Verdi sich im Jahre 1880 Arrigo Boito näherte, um mit ihm die Umarbeitung seines „Simon Boccanegra“ vorzunehmen, gab er (sicherlich unfreiwillig) Anlaß zu einer Tatsache, welche etwas Symbolisches enthält. Verdi, der hervorragendste Repräsentant der traditionellen

italienischen Opernliteratur, und Boito, der nach der günstigen Aufnahme seines „Mefistofele“ in Bologna (1875) das Haupt der jungen Kräfte von der revolutionären Seite im allgemeinen und der Wagnerianer im besonderen geworden war — diese beiden näherten sich einander, nachdem sie sich wie zwei Antagonisten gegenüber gestanden waren, und schlossen sich sogar zu gemeinsamer Arbeit zusammen. Diese Arbeitsgemeinschaft zeitigte als erste Frucht im Jahre 1887 den „Otello“ und als fertige und ausgereifte im Jahre 1893 den „Falstaff“. Eine derartige Arbeitsgemeinschaft konnte nur zum Besten der Entfaltung solch starker Persönlichkeiten ausfallen. Und in der Tat, die Umbildung Verdis im „Otello“ kann nicht als direkte Folge der Wagnerischen Einwirkung angesehen werden, läßt sich auch nicht auf Grund des Werkes des Librettisten Boito erklären, sondern wurde vielmehr von Verdi selbst als eine innere Notwendigkeit gefühlt, unmittelbar aus dem herrschenden Zeitgeist hervorgegangen. Verdi konnte dem Wagnerianismus nicht entinnen, soweit derselbe den Fortschritt der technischen Mittel, einen Kampf gegen die Konvention um ihrer selbst willen, dann Steigerung der Ausdrucksmittel, hervorgegangen aus der Vereinigung der lyrischen, dramatischen und szenischen Elemente mit denen der Musik, bedeutete. Und in diesem Sinne fand Verdi in Arrigo Boito einen sehr wirksamen Verbündeten, in dessen Gesellschaft er die falschen Äußerlichkeiten der großen Oper des französischen Typus („Vespri Siciliani“, „Don Carlos“ und teilweise auch „Aida“) abstoßen und Shakespeare sich nähern lernte. So setzte er den Inhalt des Shakespeareschen Dramas synthetisch in eine librettistische Form, die sozusagen befreit war vom alten Schnitt der Arie, des Rezitativs, und sich poetisch über die gewöhnlichen Libretti erhob. Verdi erfüllte auch die Mithilfe des Orchesters im Dienste des dramatischen Ausdruckes, alle Kräfte der vereinigten instrumentalen Elemente zur Charakteristik der Bühnengestalten. Jedoch fühlte er sich deswegen nicht bemüßigt, die Vokalität der Oper zu verleugnen. Er war ein Deszendent der reinen melodramatischen Tradition und bewahrte ihr Treue. Wer daher den „Otello“ in der Nähe betrachtet, wird sehen, wie in ihm sich die instrumentalen Elemente den vokalen unterordnen. In der Tat, kein Stück des „Otello“ könnte als symphonische Musik angesehen werden, keines konnte je im Programme eines Konzertes Eingang finden. Die Vokalität einer Oper, welche von der vollen Auswirkung der Wagnerschen Prinzipien, mit Boito als Mitarbeiter, ausgeht, ist die Negation dieser Prinzipien. Das Um und Auf der Verdischen Oper besteht immer in der Fähigkeit der italienischen Musik im allgemeinen und der Verdischen im besonderen, unmittelbar in der der Wahrheit am nächsten kommenden Art die immanente Bedeutung des Wortes zu übertragen. Diese Fähigkeit der Musik ist so groß, daß gewisse ausdrucksvolle dramatische Momente erhebliche Vervollkommnungen erhalten können, so gelegentlich einer lyrischen Stelle. Und im Gegensatze dazu ist der Fall nicht selten, wo in erregteren Momenten des dramatischen Rezitativs sich scharfe dramatische Akzente mit weichen fließenden Stellen vermengen. Das ästhetische Terrain, auf welchem sich die erneuerte sparsame Technik der Verdischen Oper erhebt, ist somit noch jenes, welches nach dem „Tell“ Rossinis den „Rigoletto“ möglich gemacht hat. Diese Ästhetik ist es auch, aus welcher nämlich ebenso die Schönheit der dramatischen Schmähung des Rigoletto gegen die Hofleute, wie auch der düstere, ironische Ton des Credos des Jago, ferner die süßen lyrischen Stellen der Gildarezitative und die Desdemona-Parlandos stammen.

Mit Verdi bleibt auch eine Gruppe von nicht mehr jungen Komponisten der Vokaltradition treu, welche aber um 1880 und 1890 ihr Bestes für die italienische lyrische Szene geleistet

haben. In erster Linie Amilcare Ponchielli, dem es im Jahre 1874 mit der „Gioconda“ gelang, eine bisher unerreichte Popularität zu erzielen, der im Jahre 1880 seine beste Musik im „Figliuol Prodigio“ lieferte und sich 1885 im „Marion Delorme“ erschöpfte. Dieser Periode gehören ferner an: Gomes („Schiavo“, 1889; „Condor“, 1891), Cagnoni („Francesca da Rimini“, 1878), Bottesini („Ero e Leandro“, 1879), Luigi Mancinelli („Isora di Provenza“, 1884), Auteri Manzocchi („Conte di Gleichen“, 1887). Die Produktivität aller dieser Autoren blieb zwar vom Wagnerschen Einfluß frei, fand aber in sich nicht genügend Kraft, um sich wie Verdi zu erneuern, noch auch mit dem Hauche persönlicher Schöpfung zu entfalten und nachhaltig zu wirken. Und trotzdem ist das geschilderte Bild von der italienischen Opernproduktion, welche von Verdi in jenem Dezennium beherrscht wird, nicht vollständig, wenn man nicht auch den Hintergrund betrachtet und das gewonnene Bild nicht durch die Tatsache vervollständigt, daß sich in erster Linie die jungen Komponisten und gleich nach ihnen auch das Publikum neue Kenntnisse erwarben, indem sie von der Verbreitung der Wagnerschen Produktion und der symphonischen Oper Nutzen zogen.

Jene bei Verdi so sehr bewunderte Vokalität, welche dem Baum der italienischen Operntradition immer neue Blüteperioden zu sichern schien, bekam gerade damals einen Schlag seitens einer mächtigen Rivalin: der symphonischen Musik. Auf diesem Gebiete hatte die Verbreitung der Kenntnisse der symphonischen Klassiker und Romantiker, welche der italienischen Sensibilität in leidenschaftlicher Weise mit den Lockungen der Sentimentalität und mit dem bestrickenden Zauber des Kolorits entgegenkamen, zu Bundesgenossen die Orchesterstücke, welche der Wagnerschen Musik für den Gebrauch der Konzertsäle entnommen waren. Ein Anzeichen für jene langsame Umbildung, die sich im Geschmack der studierenden Jugend vollzog, ist die Tatsache des großen Erfolges, den der „Lohengrin“ in der Scala im Jahre 1888 errang, während derselbe „Lohengrin“ 15 Jahre früher bei seinem ersten Erscheinen abgefallen war. Natürlich hatte diese Zustimmung zur Wagnerschen Oper in Mailand, sowie auch der Beifall, den 1888 „Tristan“ in Bologna fand, keinen volkstümlichen Charakter. Die Wagnersche Reform war trotz der Bestrebungen einzelner italienischer Komponisten, Dirigenten und Schriftsteller nicht der Ausgangspunkt, der in Italien eine beifällige Aufnahme der ersten Versuche von Aufführungen Wagnerscher Opern hätte bewirken können. Immerhin nahm das italienische Publikum, das natürlich vor jedem ästhetisch-theoretischen Kanon zurückschreckte, jene Aufführungen als geniale Leistungen auf. Das Problem der Form interessierte es wenig, und wenn auch, so reagierte es eher in negativer Weise angesichts der künstlerischen Tat.

Das übrigens hindert nicht, daß, wie wir schon gesehen haben, die Sucht nach neuen Zielen zu einem Erregungszustand der Gemüter führte. Die Wörter „Polyphonie“ und „Symphonismus“, welche aufgefaßt wurden als Gegensatz zur Vokalität, wurden immer mehr zwei Gemeinplätze in den Diskussionen der Jungen, besonders in den Konservatorien. Der Gedanke eines farbenreichen Polyphonismus erstrahlte nunmehr mächtig und glänzend, nicht so sehr als ein Element einer organischen Reform der Oper, sondern vielmehr als eine vereinzelte künstlerische Tat. Die italienischen Propagatoren des Wagnerianismus nahmen die Partitur als einheitliches Ganze, sie fühlten sich beseelt von der symphonischen Offenbarung; sie nahmen nicht viel Rücksicht auf den Gesamtwert des Werkes, dem diese Teile angehörten, sondern machten sich gleich an die Nachahmung. Italien war voll von Wagnerianern ein-

seitigster Art; was daraus hervorging war ein technischer, kein ästhetischer Fortschritt. Es wurde in der Oper das Prinzip der Vokalität zerstört, ihre Konstruktion wurde im Namen des polyphon-instrumentalen Wagnerianismus haltlos und somit unfruchtbar. Die zahlreichen Werke dieser Jungen riefen — gerade weil sie ein traditionelles Element leugneten, ohne es durch etwas Organisches oder wahrhaft Gefühltes zu ersetzen, das über die oberflächliche Nachahmung Wagners hinausgegangen wäre — Debatten hervor, die in Wirklichkeit keine Folge hatten. Dann kam die Gegenströmung, vorbereitet, erleichtert durch die Ermüdung, welche von jenen ungenügenden und gekünstelten Anstrengungen hervorgerufen war. Ein Funke, welcher mit einem Erfolge von ungeheurer Tragweite die ängstliche Erwartung der Geister des italienischen Publikums zur Entladung brachte, war „Cavalleria rusticana“, erschienen 1890.

Man könnte in der Strömung des lyrisch-veristischen Theaters mit der „Cavalleria“ als Ausgangspunkt eine Maché seitens des Verlegers erblicken, welche den Anlaß für einen Wettbewerb geben sollte, der in Rom 1890 eröffnet wurde. Aber kein Interessenzwang, keine vorbedachte Reklameinitiative konnten dem Publikum innerhalb und außerhalb Italiens die allgemeine Zustimmung nehmen, welche die „Cavalleria rusticana“ und die Werke ähnlicher Art in der Folgezeit erzielten. Dieser Wettbewerb war nur die zufällige Ursache dieser Tatsache, welche eine Bedeutung an sich hat, die durchaus unabhängig ist von der Art ihres Ursprunges, welcher immer auch der der Oper innewohnende Wert sein mag. Die „Cavalleria“ bedeutete zunächst eine einfache Rückkehr der italienischen Oper zu ihrer Überlieferung; zu einer Tradition des Sujets, das sich direkt an das dramatische Temperament von Künstler und Publikum Italiens wendete; einer Musikertradition, die, indem sie die von den Polyphonisten Wagnerscher Art vollzogene Assimilation vernachlässigte, eine Rückkehr der italienischen Oper zu ihren vokalen Anfängen bedeutete. Der entscheidende Schritt vollzog sich brüsk, wie dies bei allen impulsiven Gegenstößen der Fall ist. Diese Art äußerte sich künstlerisch mit einer fast brutalen Gewalt von naiver und roher veristischer Haltung, wie es am besten paßte, nicht eine Kunst, die sich, um zu siegen, in der Arena der Wagnerianer zu messen hatte. Diese unvorhergesehene Unterbrechung schien und war auch in der Tat eine Herabminderung der ästhetischen Werte; in Wirklichkeit jedoch war es für die italienischen Musiker erwünscht, festzustellen, wieviel noch die alten Ausdrucksmittel der Oper vermochten, sobald zwischen Musik und Gegenstand jenes Integrationsphänomen einträte, welches die Wagnerianer verkannt hatten. Die einfache Diktion des Librettos zusammengefaßt in einem Stücke voll kräftigster Farben, packendster Sinnlichkeit und Leidenschaft, findet in den einfachen gefühlvollen und farbenreichen Formen Mascagnis passenden Ausdruck. Jene Musik, in der Volkslieder aus dem schönen Süden Italiens durchklingen, in der nichts gekünstelt erschien, weil der bescheidenen Idee des Musikers und den gewählten Formen entsprechend, diese Musik schien hervorzuquellen aus dem dramatischen Sujet und aus der Leidenschaft, die dazu den Rahmen bildete. Es kamen dann vom selben Meister „Freund Fritz“ (1891) und „Rantzau“ (1892), dann der romantische „Ratcliff“ (1895) und „Iris“ (1898), denen es an starken lokalkoloristischen Einschlägen und geistreicher Harmonisierung nicht fehlte, jedoch geht diesen Partituren die in der „Cavalleria“ so wirksame naturalistische Note ab. Unter unleugbaren Spuren von Phantasie des Musikers zeigen sich die Anzeichen von Nachahmung in Formen, der Verzerrung der melodischen Linie und der launenhaften Art der

musikalischen Durchdringung nicht weniger auffällig. Immerhin, mit der „Cavalleria“ war der Würfel einer Neuorientierung des italienischen lyrischen Theaters im veristischen Sinne gefallen. Mit weniger Phantasie und mithin nicht mehr mit der Ursprünglichkeit der Mascagnischen Einbildungskraft ging über die Bühnen Italiens der „Bajazzo“ (1892) von Ruggiero Leoncavallo (1858—1919), in den von der „Cavalleria“ vorbereiteten Spuren, wobei die Heftigkeit der Leidenschaft und die Sinnlichkeit des musikalischen Ausdrucks der „Cavalleria“ noch übertroffen wurde. Auch Leoncavallo, als er den Schauplatz verließ, auf dem der „Bajazzo“ einen so großen Erfolg errungen hatte, fand nicht mehr den gleichen Beifall des Publikums. So gingen die „Medici“ (1893), „Chatterton“ (1896), „Bohème“ (1897), „Zazà“ (1900), „Maia“ (1910) vorüber, ohne dauernde Spuren zu hinterlassen. Ohne eine solche blieben auch die „Zingari“, mit welchen der Komponist im Jahre 1912 zu den Quellen seines Ruhms zurückzukehren trachtete. Aber die Zeiten und die Ursprünglichkeit der veristischen Oper waren vorbei.

Mehr ausgeglichen und eine größere Persönlichkeit, wie auch in stetiger und aufsteigender Entwicklung, ist Giacomo Puccini (1858—1924). „Le Villi“ (1884) und „L'Egar“ (1889) erschienen wie eine Verheißung, bevor noch dem italienischen Publikum die Namen Mascagni und Leoncavallo bekannt waren; Puccinis Ruhm festigte sich, als im Jahre 1893 „Manon“ die sentimentale, melodische Ader des lucchesischen Komponisten, seine dramatische Intuition, seinen sicheren Sinn für Theatereffekte, für das Maßhalten, für die Kunst der musikalischen Hebung der Personencharaktere offenbarte. Ohne in Tiefen hinabzusteigen, ohne sich ideale Höhen zum Ziel zu nehmen, gewann Puccini durch seine menschlich packende Note, durch eine gewisse äußere Eleganz, die an die Zierlichkeit der französischen Musik erinnert, eine der ersten Stellen in der Reihe der Opernkomponisten, die, je mehr sie produktiv waren, desto besser aufgenommen wurden. Seine Eigenart, die schon in „Manon“ fühlbar ist, wird noch typischer und persönlicher in der „Bohème“ (1896), während „Tosca“ (1900) einen Schwung des Meisters nach der gewaltigen Manier hin, gegen das Aufbrüllen der Leidenschaften und grausamen Effekte bedeutet. Umberto Giordano (geb. 1867) folgt Puccini in kurzer Zeit mit „Andrea Chénier“ (1896), er folgt ihm auch in gewisser Rücksicht bezüglich Art und Sujet, die auch fühlbar sind in „Fedora“ (1898) und in „Siberia“ (1903), obwohl diese Opern durch das russische Milieu eine von dem französischen des „Chénier“ verschiedene Färbung suchen. In die Reihe der Opernkomponisten der gleichen Strömung ist auch Francesco Cilea (geb. 1866) mit „Adriana Lecouvreur“ (1902) zu stellen.

Immerhin, neben dieser Reihe — die in Italien vielleicht die jungitalienische Schule deshalb genannt wird, weil sie aus jungen Kräften zusammengesetzt von gemeinsamen Aspirationen und Tendenzen bewegt schien — erlebt das lyrische italienische Theater im selben Dezennium einige andere Ereignisse, die sich klar auf seinem Horizont abzeichnen. Auf der einen Seite steht „Falstaff“, die letzte Schöpfung des Verdischen Genius, mit welchem der Meister von Roncole seinem bekannten Ausspruch: „Kehrt zurück zur Vergangenheit, und ihr werdet einen Fortschritt machen“, konkreten Ausdruck gibt; auf der andern Seite steht eine fast isolierte Gruppe von Opernkomponisten, wie Catalani, Smareglia, Franchetti, auf welche sich der Siegesmarsch des Verismus in der Oper nicht erstreckte.

Weit entfernt von der Wagnerschen Strömung und höher stehend als die auf dem Gebiet des Verismus erzielten Schöpfungen erhebt sich der „Falstaff“ wie ein isoliertes Denkmal,

welches auf der Vergangenheit der lyrisch-dramatischen Kunst fußt und auf der Gegenwart, mit welcher jene Vergangenheit sich verbinden sollte. Die Prinzipien des Realismus und der Vokalität sind sowohl im „Falstaff“ als auch im „Otello“ gewahrt. Jedoch als Verdi zur vollen Reife seiner Jahre und seiner künstlerischen Erfahrung vom Dramatischen zum Komischen gelangte, gestaltete sich die Idee, das Wahre im musikalischen Bilde zu erreichen, anstatt in den Schwingungen des dramatischen Pathos. Von diesen Schwingungen schien die musikalische Auffassung vor „Falstaff“ beherrscht, immer reiner, bis sie sich in einem Werke von höchster Schönheit und Klarheit verwirklichte, und mithin von einer Vollkommenheit ist, die eher vereinzelt, als selten zu treffen ist. Nichts eigentlich Symphonisches im Orchester unterstreicht, erläutert das Orchester im „Falstaff“, verwandelt den Ausdruck des Wortes auf instrumentalem Wege in ein Klangbild. Dieser Wortausdruck läßt an Wichtigkeit nichts vermissen gegenüber dem musikalischen Ausdruck, zu dem er sich wie ein Schlüssel verhält. Mittels der Assoziation oder auf dem besonderen Gebiete der komischen Oper vollzieht sich eine vollkommene Verschmelzung zwischen der wahren Plastik der Musikbilder und dem poetischen Ausdruck des Wortes. Die wenigen lyrischen Stellen, die vollendet in die Handlung eingeführt sind und vom idyllischen Element mitten im komischen gefordert erscheinen, die kurze Abschweifung auf das Gebiet des Phantastischen im letzten Akte stören nicht die organische Harmonie in der musikalischen Komödie. In dieser fließt die Natürlichkeit der Deklamation ununterbrochen, reflektiert durch die Stimmen des Orchesters, in dem sie Zusammenklänge mit den Motiven findet, ja vielmehr selbst zum Motiv wird, so wie es die Inspiration diktierte.

Bei Catalani, Franchetti und auch Smareglia waren die Adern der Quelle, aus der sie schöpften verschieden. Alfredo Catalani (1854–93) bezeichnet den Untergang jener Romantiker, die das letzte Echo der verfloßenen Generation sind, vom Hauch der Wagnerischen Kunst berührt und beflissen, in ihrer Seele die poetischen Töne dieser Kunst mit den natürlichen Stimmungen und Anlagen ihres Genius zu verquicken. In der „Loreley“ (1890) und in „Wally“ (1892) schien ein milder Strahl von Poesie, der die auserwählte und edle Persönlichkeit des lucchesischen Komponisten durchdrang, Schlaglichter des grünen Toskana, die sich im ersten Werke mit dem Schatten der nordischen Phantasie, im zweiten aber mit dem unendlichen Blau der Tiroler Berge vermengten. Auch Antonio Smareglia (geb. 1854) schiffte im vollen romantischen Fahrwasser. Er blieb gleichgültig gegen die Erfolge des Neo-Verismus, er horchte auf die Stärke Schumanns und Wagners, die in seinem Innern sprach. Vom „Rè Nala“ (1887) bis zum „Abisso“ (1914) nahm der milde und zarte Ton seiner Musik oft den Ausdruck heftigeren Ausdruckes an, wie im „Vasallo di Szigeth“ (1889), im „Cornelio Schutt“ (1893), in den „Nozze istriane“ (1895), in „La Falena“ (1896) und in „Océana“ (1903). Aber sein Stil, der nach dem „Vasall von Szigeth“ seine Musik als von italienischer Seele und Melodie beseelt, aber auch von deutscher Genauigkeit und Wissenschaft belebt zeigt, hat ihn dem italienischen Publikum entfremdet. Auch auf das erste Werk von Alberto Franchetti (geb. 1860), „Asrael“ (1888), wirft die Romantik die letzten phantastischen Strahlen. Aber der eklektische Geist der Musik Franchettis war nicht darnach angetan, sich immer in der Welt von Engeln und Dämonen zu bewegen. Durchtränkt mit akademischen Prinzipien und bewandert in einer Technik, die auf strengen kontrapunktischen Überlieferungen beruhte, erscheint Franchetti als der Herold der Schule Rheinbergers, in der er studierte. Franchetti wurde

es also leicht, von „Asrael“ zum „Columbus“ (1892) überzugehen, ohne den Stil zu ändern. Aber mit der Annäherung an ein historisches Motiv wurden die schwachen Seiten dieses Stiles noch ersichtlicher, um so mehr, als Berührungspunkte mit dem Meyerbeerschen Eklektizismus, die ihm vorgeworfen wurden, von ihm nicht geleugnet zu werden schienen. Trotz alledem ist die melodische Ader Franchettis im „Colombo“ eine ansehnliche, und er hat in dieser Oper sein Bestes gegeben. Die später erschienenen Opern, wie „Fior d'Alpe“ (1894), „Signor di Pourceaugnac“ (1897), „Figlia di Jorio“ (1906), „Notte di leggenda“ (1915) und „Gluco“ (1922) bezeichnen einen bemerkenswerten Sturz von der Erfindungsgabe dieses Autors.

Um nun mit genügender Deutlichkeit zu erklären, auf welche Ursachen die von den italienischen Musikern seit Beginn des Jahrhunderts bis zum heutigen Tage beschrittene Bahn zurückgeht, müssen wir progressiv vorgehen, indem wir bei den von der Oper gezogenen Grenzen beginnen; um sodann in jede Art von Produktionen und Formen einzudringen, ist es nötig, die Strömungen genauer zu beobachten, die längere Zeit hindurch sich parallel zur lyrischen Bewegung in dem oben geschilderten Zeitraum entwickelten. Neo-Verismus, „Falstaff“ und Untergang der Romantik sind bedeutsame, aber nicht entscheidende Ereignisse. Sicherlich bedeutet das Schicksal des ersteren eine jäh absteigende Kurve in der Periode, die unmittelbar auf seine ersten Erfolge folgt. „Falstaff“ blieb ein prachtvolles Muster der italienischen Aktivität, jedoch ohne weitere Einflüsse. Der Romantizismus der andern Komponisten, der vom Wagnerismus durchtränkt war, verschwand als solcher, zusammen mit dem Zeitalter, deren letzter Exponent er war. Hingegen blieb der Anstoß, der der Kultur der Musiker durch die Bekanntschaft mit den fremden lyrischen, symphonischen und Kammermusikwerken gegeben worden war, mit immer wachsender Tendenz in den Theater- und Konzertsälen Italiens bestehen, und nahm den Charakter einer immer mehr fortschreitenden internationalen Bewegung an. Schon die Scala hatte im Jahre 1898 ein schönes Beispiel eines Anstoßes gegeben, indem sie auf eine in Italien bisher fast gänzlich unbekannte Kunstfunktion abzielte, befreite sie sich vom jahrhundertealten Joch der Impresarios, um eine Kunstinstitution ohne gewinnbringende Zwecke zu werden. Arturo Toscanini war ihr Befreier. Im Umkreis des neuen Horizontes, in dem sich die Oper und die Scala bewegte, fanden auch die Konzertsäle Zuwachs aller Art (Mailand, Rom, Turin).

In der Schule begann sich der Unterricht zu verjüngen.

In dieser Periode der Annäherung an die selbständige Instrumentalmusik zeigten sich G. Martucci (1856—1909) und G. Sgambati (1843—1914) als hervorragende Komponisten, verschieden an Geschmack und Temperament, aber beide hervorgegangen aus dem symphonischen Klassizismus. Die Symphonie in D-Moll (1896) des ersteren, ein Werk, das dem Stamme der 9. Symphonie von Beethoven entwachsen zu sein scheint, ihr folgend die andere Symphonie in F-Dur (1905); dazu gesellt sich in würdiger Folge das Konzert für Klavier und Orchester, das Klavierquintett, das Trio, die Cellosonate und eine reiche Sammlung von Klavierstücken. Neben Martucci steht Sgambati mit 2 Symphonien, 2 Klavierquintetten, einem Klavierkonzert und einem Streichquartett.

Neben dem allgemeinen Erwachen macht sich auch die Musica sacra auf zwei Wegen geltend. Zurückkehrend zur Liturgie und zu den großen Traditionen der alten italienischen Polyphonisten. Der zweite Weg war der des Oratoriums, auf welchem Gebiete mit Erfolgen, die teil-

weise durch die Neuheit gerechtfertigt waren, Don Lorenzo Perosi (geb. 1872) und Enrico Bossi (1861—1925) auftraten.

Somit öffnet das neue Jahrhundert, das mit dem Tode Verdis, 27. Januar 1901, so unglücklich begann, seine Pforten dem internationalen Musikgeschmack. Der Reihe nach kommen Strauß, Debussy, Strawinsky nach Italien und drücken der allgemeinen Musikrichtung ihren Stempel auf. Der erste führt sich speziell in der Orchesterkomposition ein und bestimmt hierin die Annäherung zur symphonischen Dichtung; er bleibt jedoch auch in der Oper nicht fremd, zumindest im technischen Sinne und in der Färbung der thematischen Idee. Debussy wirkt auf engerem Gebiete, aber vielleicht nachhaltiger als Strauß; insoweit er die Kennzeichen seines harmonischen Stiles aufdrückt, womit er fast überall in den Kompositionen der schwächeren Autoren eine Mischung der harmonischen Elemente im hergebrachten Sinne mit der Ganztonskala herbeiführt. Aber die italienische Produktion verdankt vielleicht Debussy mehr als Strauß oder den andern dem Umstand, daß das monodische Kunstlied sich wieder belebt. Die feinen Färbungen Debussys reizen die Komponisten, und er treibt sie auf das Feld, wo diese Feinheiten mit Hilfe des Klaviers leichter erzielt werden können, als in der schwierigen Kombinationskunst der Instrumentierung. So entsteht eine Blütezeit vornehmer vokaler Kammerkompositionen, wie sie in früheren Perioden unbekannt war. Angesichts der Allmodernsten unter den neuen Autoren können die leuchtenden Orchesterfarben der russischen Meister von Rimsky-Korssakow bis Strawinsky nicht unerwähnt bleiben. Exotische Elemente drängen sich überall ein bißchen hinein, sei es aus Liebe zur Technik oder des Kolorits, so daß manchmal von ihnen die symphonische Dichtung neuesten Datums, wie auch das Ballett nach russischem Vorbilde durchdrungen erscheint. Mit Rücksicht auf diese allgemeine Neigung zur Internationalisierung ist es natürlich, daß selbst Komponisten mit stärkerer persönlicher Note dieser Bewegung nicht länger fernblieben. Immerhin kann man nicht leugnen, daß die hervorragendsten unter ihnen, wie Puccini († 1924) und Mascagni, sich mehr als die andern gegenüber der vokalen Tradition der Oper ehrfurchtsvoll erwiesen haben. Jedoch muß betont werden, daß dieses Prinzip, ausgenommen die lyrischen Teile in den Opern dieser beiden Meister, die so oft an die alte geschlossene Form erinnern, mehr formeller als reeller Natur ist. Sowohl in den letzten Werken Puccinis, als in denen Mascagnis, besitzt deshalb die musikalische Zeichnung der Deklamation an sich keinen absoluten Ausdruckswert, sondern es zeigt sich vielmehr eine Überstellung über die Orchestersprache ohne immanente Bedeutung. Das Wort besitzt dergestalt nicht den ihm von Verdi verliehenen, ausgeprägten Ausdruckswert. Und nur in den Punkten, in denen die instrumentale Entfaltung durchbrochen werden muß, um für die Deklamation der hervorspringenden dramatischen Momente Platz zu machen, gewinnt das Vokale seine alten Rechte. Bezüglich des Stiles gelingt es Puccini in „Madame Butterfly“ (1904), im „Mädchen aus dem Westen“ (1910), im „Triptichon“ (1917), in „Turandot“ (1926, nachgelassenes Werk, in der letzten Szene ergänzt von Franco Alfano) die bezeichnenden Züge seiner Persönlichkeit nicht zu entstellen, wenn er auch einige harmonische Elemente aus der französischen Schule entlehnt. Mascagni sucht in „Isabeau“ eine Quelle poetischer Idealität, die möglichst entfernt ist von der Art, die ihm die ersten Erfolge eingetragen hatte, und noch weiter entfernt er sich von dieser Art bei der Vertonung des „Parisina“ (1913), der kunstvoll von d'Annunzio verfaßt worden war. Aber um so größer der Abstand zwischen der freimütigen und gesunden Dramatik der „Cavalleria“, dem romantisch-

ritterlichen Kolorit in „Isabeau“, und dem mystischen, grausamen, erotischen Charakter des Librettos von d'Annunzio ist, um so mehr macht sich das innere Schwanken des Musikers fühlbar, wenn er seine ursprüngliche Art des Fühlens und Gestaltens verändern muß. Bloß in „Lodoletta“ (1917) und bis zu einem gewissen Punkte im „Kleinen Marat“ (1921) vereinfacht sich Mascagni merklich, läßt jedoch ein beträchtliches Sinken seiner Erfindungskraft verspüren. An der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts und speziell an der goldonischen Komödie inspiriert sich Ermanno Wolf-Ferrari (geb. 1876), sei es mit der Auswahl der Sujets, sei es im musikalischen Stile. „Le donne curiose“ („Die neugierigen Frauen“), 1903, „I quattro rusteghi“ („Die vier Grobiane“), 1906, schreiten über den Rahmen hinaus, in dem sich die lyrische Produktion der Zeit einfügt, noch mehr als „Il segreto di Susanna“ („Das Geheimnis Susannens“), 1909, „I gioielli della Madonna“ („Der Schmuck der Madonna“), 1911, und „Amor medico“ („Arzt aus Liebe“), 1913. Munterkeit, Natürlichkeit, fließende Bewegung, zeitliches und örtliches Kolorit sind die hervorstechenden Züge der zwei ersten Opern, über welche ein Hauch venezianischer Lagunendichtung schwebt, an welche sich die zarten Schleier einer leichten, funkelnden Instrumentation, die niemals den lebhaften Gesang deckt, knüpfen. Nach dem „Falstaff“ hat die italienische komische Oper nichts Ähnliches mehr erreicht. Von dieser Gattung hebt sich dennoch ab „Sly“ (1928) wegen der darin enthaltenen phantastischen und romantischen Elemente.

Schwankend zwischen dem Wagnerschen Einfluß und dem Debussys, aber mehr den ersten als den zweiten spüren lassend, geht Italo Montemezzi (geb. 1875) mit „Giovanni Gallures“ (1905), mit „Amore dei tre Re“ (1913) und „Nave“ (1918); während Riccardo Zandonai (geb. 1883), der nach „Conchita“ (1911) vieles von sich hoffen ließ, besonders durch die Komposition der d'Annunzioschen „Francesca da Rimini“ (1914), sich sehr von Nachahmungen frei hielt, aber weder mit dem „Weg durchs Fenster“ („La via della finestra“), 1915, noch mit „Romeo und Julie“ (1922), Opern, in denen er das gewöhnliche Mittelmaß nicht überschritt, hatte er Erfolg.

Lediglich aus Gründen der chronologischen Ordnung muß an dieser Stelle angeführt werden die Erscheinung des „Nerone“ von Arrigo Boito in der Scala am 1. Mai 1924. Boito war im Jahre 1918 gestorben; schon seit seiner frühesten Jugend hatte er sich mit der neronischen Tragödie befaßt, noch vor dem „Mefistofele“ im Jahre 1868, einem Werk, das in lyrischer italienischer Schaffensart gehalten war wie ein Verkünder einer neuen Richtung. Aber während Boito sich 1901 entschlossen hatte, Nerone als literarische Tragödie ans Licht zu bringen, hatte seine Unzufriedenheit ihn immer wieder streben lassen, den Nerone auf der lyrischen Bühne darstellen zu lassen. Endlich aber wurde der letzte Anstoß vom Direktor der Scala Toscanini gegeben, und dieser war von Erfolg begleitet. In der neuen Tragödie faßt Boito — treu dem romantischen Ideal — den Kampf zusammen zwischen dem Römischen Reiche und dem entstehenden Christentum. Und indem er die in Farbe sehr kontrastierenden Szenen vertonte, in denen die Verkündigung des heidnisch-orientalischen Lebens wechselt mit der poetischen Darstellung des ersten evangelischen Lebens, betritt Boito harmonische und instrumentale Wege von bemerkenswerter Modernität, besonders im Gegensatz zu denen, die er im „Mefistofele“ eingeschlagen hatte. Aber die formale Struktur des Nerone und die musikalische Auswahl der Charaktere, das Hervortreten der Vokalität stellen den Nerone außerhalb der ausländischen Einflüsse neben den „Otello“ von Verdi innerhalb der Grenzen der italienischen Tradition.

Sehr befeuernd für die nationale Spannkraft, besonders der jugendlichen, war der Krieg. Ein neuer Tätigkeitseifer, ein übermächtiges Verlangen, sich auch in kühnster Weise zu messen, bestimmten einige Leistungen, die man nicht mit Unrecht als „Arte di avanguardia“ („Vorhutkunst“) bezeichnet. Wie gewöhnlich ist die vorbereitende Stufe für diese Manifestationen in der vorhergegangenen Richtung zu suchen, die wir im Fluge vom Anfang unseres Jahrhunderts beobachtet haben. Es ist somit nichts Seltenes, daß einige dieser stürmischsten „Vorhutler“ („Avanguardisti“) sich vor dem Kriege im Gefolge der schon allgemein anerkannten Anführer befanden. Das ist zum Beispiel der Fall bei Alfredo Casella (geb. 1883), dessen überreiche Produktion auf dem Gebiete der symphonischen und Kammermusik parallel läuft mit der Entwicklung der kühnsten Ausdrucksarten des Auslandes, von denen sie gleichsam einen Widerschein zurückwirft. Auf demselben Boden, der von den auswärtigen Künstlern eröffnet wurde, wird Bemerkenswertes gesät und geerntet von Mario di Castelnovo (geb. 1895), der jedoch lyrische Kammermusik und das Klaviercharakterstück bevorzugt; Vincenzo Tommasini (geb. 1880), bekannt wegen seiner robusten Instrumentation; Franco Alfano (geb. 1877), der von der veristischen Oper zu komplizierteren Formen und einer höheren Idealität übergang („Sakuntala“, 1921; „Madonna Imperia“, 1927) und der sich auf die Technik dieser Oper mit einer Symphonie und einem Quartett vorbereitete; Domenico Alaïa († 1928), der die Theorien der neuen Harmonik durchforschte und auf ein „dodekaphonisches System“ (mit Rücksicht auf die harmonischen Obertöne) aufbaute, das er praktisch in der Komposition der Tragödie „Mirra“ (1920) durchführte; Vittorio Gui (geb. 1885) und Francesco Balilla Pratella (geb. 1880), der erstere ein sanfter lyrischer Komponist, der zweite ein wechselvoller und unruhiger Geist, welche beiden trotz ihrer ursprünglichen Anlehnung an das Futuristische sich als Kammermusikautoren nach und nach mäßigten (Lyrisches, Sonate, Trio); Francesco Malipiero (geb. 1882), der eine geistige Arbeit von ungefähr einem Jahrzehnt seit einer einfachen Cellosonte hinter sich hatte, bis er zu den harmonischen Grausamkeiten und allernmodernsten Ausdrucksmitteln in dem Orchesterwerk „Pause del silenzio“ („Pausen des Stillschweigens“) und dem in Amerika prämierten Streichquartett, ferner in den „Sette canzoni“ (7 kleinen, szenisch dargestellten symphonischen Stücken), die 1920 in der Pariser Oper aufgeführt wurden, gelangte.

In einer reineren modernen Atmosphäre sind einige andere Komponisten aufgewachsen, deren Schöpfungen, wenn sie auch umstritten wurden, doch breitere und uneingeschränktere Zustimmung seitens der öffentlichen Meinung fanden. Einer von ihnen ist Ildebrando Pizzetti (geb. 1880), eine beständige, nachdenkliche Natur, in langsamem, fortschreitendem Aufsteigen begriffen. Dem Theater gab er 1915 eine „Fedra“, nach dem Buche d'Annunzios, in welcher Pizzetti sich als Bahnbrecher einer höchst einfachen Art der Deklamation erweist, und in der er dem Chor die Würdestellung als mächtiges dramatisches und lyrisches Element verleiht. Nachdem die „Fedra“ in der Zahl jener Versuche geblieben war, wie sie eher im Gefolge einer Theorie einherziehen, als unter Zuhilfenahme schwingender Erfindungs- und Ausdruckselemente, erscheint nach je einer guten Klavier-Violin- und Klavier-Cellosonte im Jahre 1923 „Debora und Jaele“ in der Scala, welchem Werke er ein Kammertrio und sein letztes Werk „Fra Gherardo“ (1928) folgen ließ. Die Gregorianische Kultur Pizzettis, die organischen Elemente, die enthalten sind in der von ihm gebildeten Theorie des musikalischen Dramas, werden in „Debora e Jaele“ zu lebendigen Kunstfaktoren. Die Deklamation der

Hauptpersonen mit Einbeziehung des Chores zeigt eine in der Oper noch nie dagewesene Art. Das Orchester zeugt von Verständnis für Maß; auch die Deklamation wird nicht überdeckt. Schließlich ist „Debora“ auch ein guter Librettoversuch, welcher die Fähigkeit Pizzettis, die dramatische Materie nach den musikalischen Notwendigkeiten organisch zu verteilen, beweist. Lebhafter als Pizzetti in der Instrumentation ist Ottorino Respighi (geb. 1879), wiewohl jener aus der neurussischen Schule hervorging. Respighis erste Versuche als Theaterkomponist — „König Enzo“ (1905) und „Semirâma“ (1910) — erfahren eine reifere Fortsetzung im „Belfagor“ und in „Die versunkene Glocke“ (1928). Aber inzwischen hatte Respighi fern von der Bühne Gelegenheit, sich als starker Komponist von symphonischen Dichtungen — „Le Fontane Romane“ („Die römischen Brunnen“), 1917, „Ballata delle Gnomidi“ („Gnomentanz“), 1920, „I Pini di Roma“ (1924), „Trittico Botticelliano“ (1927) — von Sonaten, Quartetten, Konzerten und zahlreichen lyrischen Kammermusikstücken vornehmer Prägung festzusetzen. Er vernachlässigte auch nicht das Ballett — „Scherzo Veneziano“ („Venezianischer Scherz“) und „La bella addormentata“ („Die schöne Schläferin“) —, für welche russische Art mimischer Darstellung er auch Rossinische Klaviermusik instrumentierte. In der Reihe dieser vornehmlich symphonischen Komponisten sind auch: Victor De Sabata (geb. 1892), Leone Sinigaglia (geb. 1868), Riccardo Pick-Mangiagalli (geb. 1882) (speziell Ballettautor), Adriano Lualdi (geb. 1887) (auch Opernkomponist, „Königstochter“, 1921) und Giacomo Orefice († 1922) zu nennen; während in der Reihe der bekanntesten Kammermusikautoren zu nennen sind: Giuseppe Frugatta, Alberto Gasco, Muzio Agostini, Amilcare Zanella, Alessandro Longo, Carlo Ravasenga, Giacomo Benvenuti, Renzo Bossi.

Als Fortsetzer der Form des Oratoriums, das von Perosi und Enrico Bossi wieder zu Ehren gebracht worden war, sind zu nennen: Giocondo Fino und Arnaldo Furlotti. Mit den Meistern Salvatore Gallotti (von der Metropolitankapelle in Mailand, † 1928) und Oreste Ravanello (Leiter der Antoniuskapelle in Padua), Boezi, Casimiri, Refice, Ferretti in Rom, Tebaldini in Loreto, wurde die Kirchenmusik wieder zur Höhe gebracht sowohl auf praktischer Grundlage als auch auf der des Unterrichtes und der Wissenschaft, zur Höhe der besten Zeiten, als die liturgische Komposition noch keine Vermischung mit dem Stile anderer Formen kannte.

Eine bemerkenswerte Belebung auf dem Gebiete des Volksliedes ist der Erweckung des nationalen Geistes im Kriege zu verdanken; ebenso eine Belebung zum Vorteile der altitalienischen Musik durch spezielle Publikationen.

Aber es ist zu vermerken, wie trotz der getanen vorbereitenden Arbeiten über das poetische Element des Volksliedes die Studien über das musikalische Element ohne genaue Methode vor sich gegangen sind. Proben hiervon sind gemacht worden in verschiedenen Gegenden Italiens seitens der Oddone, der Sadero, Sinigaglia und anderer, aber mehr zu praktischen als zu wissenschaftlichen Zwecken. Bloß Giulio Fara (*L'anima musicale d'Italia*, Rom 1921) wagte es, die Frage in der richtigen Weise und mit den geeigneten Bezeichnungen zu stellen, indem er nämlich die Prüfung der Gesänge vertiefte mittels der vergleichenden Methode und indem er die natürlichen Quellen suchte und die Melodietypen der einzelnen Landschaften feststellte. Auch dürfen nicht vergessen werden die Besprechungen Alaleonas über die *Laudi spirituali* des 16. und 17. Jahrhunderts (1909), soweit diese sich mit den weltlichen Liedern verbinden und verweben.

Literatur

Accademia di Santa Cecilia: XX. Anni di Concerti. Roma 1915. — Alaleona, D.: „Giuseppe Verdi.“ *L'artista, l'uomo, il cittadino*; Recanati 1914. — Bastianelli, G.: „Pietro Mascagni“, con nota delle opere e ritratto. Napoli 1910. — Derselbe; *Musicisti di oggi e di ieri*. Milano 1914. — Bonaventura, A.: *Saggio storico sul teatro musicale italiano*. Livorno 1913. — Bragagnolo e Bettazzi: *La vita di Giuseppe Verdi*. Milano 1905. — Cambiasi, P.: *La Scala. 1778—1906*. Milano 1904. (Continuazione = Marangoni e Vanbianchi: *La Scala*. Bergamo 1922.) — Cenni storico-statistici intorno alla Società del Quartetto di Milano. Milano 1892. — Colombani, A.: *L'opera italiana nel secolo XIX*. Milano 1900. — Corio, L.: *Ricerche storiche sul R. Conservatorio di musica di Milano*. Milano 1908. — Depanis, G.: *I concerti popolari ed il teatro Regio di Torino*. Torino 1915. — Galli, Macchi e Paribeni: „Umberto Giordano“ nell' arte e nella vita. Milano 1915. — Gutierrez, B.: *Il teatro Carcano (1803—1914)*. Milano 1914. — Luciani, S. A.: *La rinascita del dramma*. Roma 1922. — Monaldi, G.: *Le prime rappresentazioni celebri*. Milano 1910. — Orefice, G.: „Luigi Mancinelli.“ Roma 1921. — Pompeati, A.: „Arrigo Boito“ poeta e musicista. Firenze 1919. — Prati, R.: „Giuseppe Martucci“. Torino 1914. — Roncaglia, G.: „Giuseppe Verdi.“ Napoli 1914. — Verdi, Giuseppe: „I Copialettere“ pubblicati e illustrati da G. Cesari e A. Luzio. Milano 1913.

Gaetano Cesari

SPANIER

Das aktuellste Kapitel der modernen Musik in Spanien beginnt wohl mit der Entstehung der Trilogie „Les Pyrénées“ von Felipe Pedrell, und seines Manifestes „Por nuestra musica“ („Für unsere Musik“, 1890), worin er seine Ansichten darüber äußert, was die moderne Musik unseres Vaterlandes sein sollte, nämlich: ein Wiederaufleben unserer großen Vokalkomponisten des 16. und Instrumentalisten des 17. Jahrhunderts, durchdrungen vom Geiste des Volksgesanges. Zehn Jahre später, 1900, hatten „Les Pyrénées“ noch nicht das Rampenlicht gesehen, aber die Prinzipien, die dieses Prachtwerk enthielt, hatten schon den Weg vorgezeichnet. Die Erneuerung der spanischen Musik wurde bereits eine Tatsache und alle zehn Jahre verändert sich das allgemeine Bild unserer Musik so stark und charakteristisch, daß man zum erstenmal seit unserer klassischen Epoche eine lebendige, heftig vibrierende künstlerische Quelle findet. Ziemlich deutlich unterscheidet man charakteristische Phasen in unserer Musik von 1910, 1920 und der jüngsten Generation. Einige Worte seien hier vorerst über das 19. Jahrhundert eingefügt: Nach der Invasion der italienischen Musik im 18. Jahrhundert (eingeleitet 1700 durch den Bourbonen Philipp V.), die die autochthone Musik und Oper verdrängt hatte und nach schwachen Regungen eingeborener Künstler hielt die Wiener klassische Musik ihren Einzug, vorerst die Instrumentalmusik Haydns, der an L. Boccherini einen Rivalen hatte. Don Pedro Albeniz (geb. 1795) war der Verfasser einer vorzüglichen Klavierschule. Eine Reihe spanischer Komponisten schloß sich an J. Haydn an: Joaquin Tadeo Murguia (geb. 1758), Doyague, Compta, Secanillas, Aranaz und besonders Juan Crisostomo de Arriaga (jung gestorben 1826). Der Einfluß Bellinis ist bemerkbar bei Baltasar Saldoni, der auch auf dem Geist der altspanischen musikdramatischen Spiele (der Zarzuela und der Tonadilla) weiterbaute, wie Barbieri, Gaztambide, Oudrid. Eslava und Barbieri waren gewiegte Theoretiker und Historiker, ersterer auch Gesangspädagoge. Obiols, Araciel und Tintorer bildeten den Übergang zu Pedrell. Rodriguez de Ledesma (geb. 1778; Oper „Le Revenant“, 1833) zeigt eine gewisse Ähnlichkeit mit Weber. Der Rossinikultus hielt 1814 seinen Einzug und mit ihm wieder der Italianismus. Liszt (1844) und Glinka (1845) ließen starke Spuren zurück. Letzterer

schrrieb Werke auf Grund spanischer Volksmusik. Der Nationalismus entfaltete sich und mit ihm die Romantik. Allein die Instrumentalmusik war in der Mitte des vorigen Jahrhunderts von der Vokalmusik zurückgedrängt — nur einzelne Ausnahmen von Instrumentalkonzerten mit banalem, gemischtem Programm. 1866 stellte Asenjo Barbieri in Madrid ein symphonisches Orchester zusammen, daneben eine Chorvereinigung. Miguel Marques brachte eine Symphonie zur Aufführung. Berühmte Gastdirigenten wurden berufen. Seit den achtziger Jahren fanden Wagners Opern erhöhte Berücksichtigung. 1882 wurde zum erstenmal Beethovens „Neunte“ aufgeführt, „Die Meistersinger“ 1894. Pedrell war einer der ersten Verteidiger der Wagnerschen Kunst in Spanien, für die er auch literarisch eintrat. Pedrell (gest. 1922) suchte das Verständnis für die große musikalische Vergangenheit der spanischen Musik nebst der Neuverwendung der Schätze der Volksmusik zu wecken. Letzteren Zweck verfolgten auch die Dichter und Komponisten der Volkstheater mit ihren „Tonadillas“, „Jacaras“ und „Entremeses“, historisch-traditionellen Arten von Bühnenstücken. Pedrells kompositorische Tätigkeit fand ihren Höhepunkt in der Trilogie „Les Pyrénées“ (1893, aufgeführt 1902). Im letzteren Jahre komponierte er die Tragikomödie „La Celestina“ über einen spanischen Text, ein schwungvolles Werk von tiefer Schönheit, eine Art spanischer „Tristan“.

Eine eigene Strömung machte sich bemerkbar, die der Musik Barbieris und seiner Genossen entsprungen war und sich an die historische „Zarzuela“ anschloß. Anmutig leichte Talente erwecken neues Leben in dieser Gattung, technisch schwach: Fernandez Caballero (1835 bis 1906), Rogel (1829—90), der sich Offenbach nähert, Brull, Zabala, Chueca (1846—1908), Jimenez und Valverde. Technisch reifer sind Ruperto Chapi (1851—1909), Thomas Breton (1850—1923) und Emilio Serrano (geb. 1850), letzterer mit dem Bestreben, eine „Nationaloper“ zu kreieren. Als Komponisten dieser Zeit sind noch zu nennen: Enrique Morera und Antonio Nicolau. Von den letztgenannten Gruppen ging die neue nationale Bewegung eigentlich unter Führung von Barbieri aus, denn die Tendenzen Pedrells waren mehr gelehrt als volkstümlich, entbehrten der Vitalität. Die „neue Schule“ sammelte sich unter dem Schlagwort des „Casticismo“ — ins Deutsche schwer übersetzbar, etwa reiner Stil mit Verwendung ländlichen Volksgesanges, volkstümlich, nicht pöbelhaft. Der Niedergang der Technik sollte vermieden werden, ohne in den von Pedrell begünstigten Wagnerismus zu verfallen. Eine Kombination der Bestrebungen Pedrells mit dem Vibrieren der „Castiza“-Musik macht sich bemerkbar bei Isaac Albeniz, Enrique Granados und Manuel de Falla. Von diesen sei weiter unten als den Hoffnungen der Zukunft gesprochen. Vorher mögen die Komponisten mehr konservativen Schlages unserer Zeit Revue passieren. Seit 1898 war die musikalische Sphäre von der germanischen Musik erfüllt. Neben Richard Strauß steht aber César Franck als Gegenstand der Bewunderung. Die meisten Komponisten waren Schüler von Breton und von Serrano am Konservatorium zu Madrid.

Vicente Zurrón (1871 in Calatayud geboren) war am Konservatorium ein Schüler des liebenswürdigen Komponisten Arrieta. Zurrón hinterließ nach seinem 1915 erfolgten Tode einige Klavierwerke, ein Streichquartett und einige Orchestersuiten.

Manrique de Lara (1863—1929) ist der einzige Schüler von Ruperto Chapi. Neben Studien über spanische Literatur- und Musikgeschichte schrieb er eine Symphonie (1892) und Stücke zu einem Musikdrama „El Cid“, eine Trilogie „L'Orestiadé“ für großes Orchester (1890—94) und ein Streichquartett.

Jacinto Manzanares, bei Logroño geboren, ehemaliger Schüler des Konservatoriums, dessen klassische Lehren er verehrt, übertrug dieselben auf seine zahlreichen Kammermusikwerke und einige Orchesterdichtungen.

Vicente Arregui (1871—1925), ein gebürtiger Baske, erntete einen der Rompreise. Er ist ein Gemäßigter und trachtet, sich in dieser und jener Hinsicht der Moderne anzupassen. Ein diskreter Nationalismus ist das einigende Moment in allen seinen Werken: in seiner Symphonie, in seinen Quartetten, Sonaten, symphonischen Dichtungen und einer Oper „Jolanda“.

Facundo de la Viña ist aus Castilien. Anfangs begeisterter Neuromantiker, sucht er jetzt andere Pfade. Seine Hauptwerke sind großzügige symphonische Dichtungen, Kammermusik und eine Oper.

Conrado del Campo, geboren 1879 in Madrid, ist einer der fruchtbarsten Komponisten. Diese Reichhaltigkeit rührt weder von mannigfaltiger Inspiration her, noch von seiner Technik, die aus einer Mischung der deutschen Neuromantik mit dem Franckismus und ein wenig Nationalismus und Volksmäßigkeit besteht. Er schrieb Opern, eine Reihe symphonischer Dichtungen und Streichquartette.

Rogelio Villar, aus dem Lande Leon, erntete zur Zeit, als der Nationalismus im Entstehen war, leicht errungenen Beifall durch zahlreiche Klavier- und Kammermusikwerke, in welchen er das Volkslied seiner Heimat verwendet und die einen Zauber fast ähnlich dem von Grieg üben.

Eduardo Lopez Chavarri, aus Valencia, schrieb nette Quartette und Orchester- sowie Klaviermusik. Wie der vorher Genannte, zeichnete auch er sich durch seine, der Moderne entgegenstehenden kritischen Schriften aus. Tulio Gómez, ein Schüler Serranos, Francisco Calés und Francisco Esbri sind jünger als die oben Genannten. Jaime Pahissa, ein Katalonier, verfaßte die Opern „La Morisca“ (1914), „Marianela“ (1923), Juan Manén, auch Katalonier, schrieb Kammermusik und das „Concerto grosso“ „Juventus“, dessen traditionelle Technik durch anmutige Musikalität mit ein wenig katalonisch-volkstümlichem Kolorit gehoben wird. Jesús Guridi, ein gebürtiger Baske, ist in seiner engeren Heimat sehr bekannt. Er ist ein Enkel des alten Nicolas Ledesma und einer der Schöpfer der baskischen Oper, so z. B. schrieb er „Mirentxu“. Schlichte, schöne Einfachheit zeichnet dieses Werk aus, wogegen „Amaya“ zu viel Begeisterung für Wagners Art zeigt. J. M. Usandizaga, auch ein Baske, der 1917 sehr jung starb, galt für ein dramatisches Talent. Er neigte ein wenig zum italienischen Verismus. Unter anderm schrieb er ein Quartett, eine symphonische Dichtung und einige Klavierstücke. A. Isasi, der in Deutschland arbeitete, ist auch ein Baske.

Die nationalistischen Ideen haben mehr oder weniger all diese Komponisten inspiriert. Trotz alledem kennzeichnen sich dieselben dadurch, daß sie die Schule verehren, die sich hier und da Streifzüge in die Moderne gestattet und dabei doch den ästhetischen Grundsätzen der mitteleuropäischen Musik treu bleibt.

Mit den Musikern des Pedrell-Stammes verändert sich die Landschaft gründlich und gewährt den schönsten Ausblick auf unsere gegenwärtige Musik und auf die einzigen Musiker ersten Ranges. Ihr Nationalismus greift tief. Denn sie dringen in das Urwesen von Tonalität, Rhythmik und Koloristik der so reichen Instrumentalmusik und des Gesanges unserer Bauern. Nach Pedrells Beispiel sträubten sie sich dagegen, sich irgendeiner aus allerhand Stückwerk bestehenden Volksmelodie zu bemächtigen und sie als „Sonatenthema“ zu behandeln. Da-

durch wurde die stereotype Aufeinanderfolge zweier harmonischen Gruppen im Sonatensatz, die ganze Ausdrucksart verändert. An die Stelle der Romantik trat der Impressionismus und der russische und französische Einfluß verdrängte den germanischen. Es ist interessant, zu konstatieren, daß die meisten Musiker dieser Gruppe: Albeniz, Granados, Falla, Turina und Oscar Esplá lange im Auslande gelebt haben, einige in Frankreich und Esplá sowohl in Frankreich wie in Deutschland. Bloß M. Bartolomé Perez Casas (geb. 1873) entwickelte sich als Autodidakt in seiner heimatlichen Provinz, Murcia, am Mittelmeer, war nie gereist und entdeckte, ohne es beabsichtigt zu haben, nur durch das Studium des Volksgesanges seines Vaterlandes ein lebendiges Musikgenre mit eigenartigem Kolorit, ähnlich der Kunst Rimsky-Korssakows. (Eine Verwandtschaft zwischen russischen und spanischen Melodien zeigt sich wiederholt in verschiedenen Regionen unserer Volksmusik). Die Serie symphonischer Gemälde, die er 1890 begann, trägt den Titel „A mi tierra“ („Meine Heimat“) und ist nach Pedrells Werken das großzügigste und beste unserer Musikkultur. Perez Casas, von Grund aus Techniker, ist auch einer der Mitbegründer unserer modernen Orchestration.

Mit Isaac Albeniz (geb. 1860) erreicht die spanische Musik von heute ihren Gipfelpunkt. Er ist eigentlich niemandes unmittelbarer Schüler und hat auch keine Schule herangebildet. In der Musik seiner letzten Lebensjahre sind Pedrells Spuren zu erkennen, aber der „Casticismo“ hatte ihn von vornherein gefesselt. Als besonders begabter Pianist lernte er die Grundelemente seiner Kunst am Konservatorium zu Madrid, doch begann er mit neun Jahren seine abenteuerlichen Reisen, auf denen er sein Brot durch Klavierspiel verdiente. Ein Jahr darauf versteckte er sich auf einem Schiff, das nach den amerikanischen Kolonien fuhr. Als er entdeckt wurde, erwarb er sich das Geld für seine Fahrkarte durch Konzerte an Bord des Schiffes. So reiste er durch Kuba, Puerto Rico und die Vereinigten Staaten. Mit 14 Jahren begab er sich nach Leipzig, um daselbst Kompositionslehre bei Jadassohn und Reinecke zu studieren. 1877 machte er die Bekanntschaft von Liszt, der ihn zwei Jahre lang bei sich behielt und ihn mit nach Weimar, Rom, Budapest u. a. nahm. Albeniz schrieb „Zarzuelas“, kleine Klavierstücke in ziemlich banaler spanischer Art. Ein reicher englischer Amateur bot ihm Libretti aus der Geschichte Englands und aus den Legenden der Tafelrunde an. Albeniz komponierte sie, aber nach einigen Aufführungen verschwanden sie („The Magic Opal“, London 1893; „Henri Clifford“, Barcelona 1895; die Trilogie „Le roi Artus“, „Merlin“, „Lancelot“, „Ginevra“, letztere unvollendet). Nur die einaktige Oper „Pepita Jimenez“, ein ziemlich ungleiches, doch auf spanischen Motiven aufgebautes Werk, blieb erhalten (Barcelona 1877; Prag 1899; Brüssel 1904; Paris 1923). 1893 installierte er sich in Paris. Albeniz nährte sich von der Musik Debussys und arbeitet auch mit D'Indy. Es folgen seine Hauptwerke: „Catalonia“, eine Rhapsodie für Orchester und „Iberia“, eine Reihenfolge von 12 Klavierstücken (1908). Albeniz starb in Cambo-les-Bains, 48 Jahre alt (1909). In „Iberia“ sind allzu deutliche Spuren der Liszt-Technik, des Impressionismus Debussys und eines ziemlich starken Nationalismus zu finden, freilich bedeutend lauterer und edler als derjenige unserer Theaterkomponisten. Es bedurfte eines Manuel de Falla, um die Atmosphäre weiter zu heben.

Eine ähnliche Mischung vollzog sich in Madrid, gleichsam als eine geistige Erbschaft der „Tonadilleros“ und „Zarzuelistas“. Es entstand eine Art Epidemie, als man im Maler Goya den ausgeprägteren Typus für Madrid dazumal „entdeckte“, und die Musiker benützten diese Gelegenheit, um die alten Tonadillas und die Musik des ersten Teiles dieses Jahrhunderts

wieder zu wecken. Enrique Granados, gest. 1916, war einer der begabtesten Musiker, den diese Bewegung packte. Die „Goyescas“ für Klavier sind seine beste Leistung; außerdem schrieb er einige „Tonadillas“ für Gesang, seine schwächste Arbeit. Granados (1868 geboren) war zartfühlenden Temperamentes und hatte eine diskrete Technik. In den wertvollsten Stellen, wo er Zurückhaltung übt, nähert er sich der duftigen Poesie Chopins. Heftige Bemühungen, die „Goyescas“ fürs Theater umzuarbeiten, erwiesen sich als grundverfehlt. Die Arrangements ernteten einige Male Beifall in Newyork, doch kostete die Reise dahin Granados Leben, denn das Schiff, auf dem er und seine Frau sich befanden, wurde auf der Rückreise torpediert. Dieser tragische Tod wob einen Glorienschein um seinen Namen; daher sind Granados Verdienste als Musiker minder einzuschätzen als seine Berühmtheit. Er schrieb einige schöne „Zarzuelas“, eine Sammlung reizender spanischer Tänze, einige nie aufgeführte symphonische Dichtungen und veranstaltete eine gute Edition der Scarlatti-Sonaten.

Manuel de Falla wird als einer der wertvollsten europäischen Musiker der Jetztzeit angesehen. Wirklich tragen alle Arbeiten dieses Meisters den Stempel der Vollkommenheit, sind korrekt und exakt. Falla (geb. 1876) war einer der Schüler Pedrells, erhielt 1905 von der Akademie der schönen Künste den Preis für seine Oper „La Vida Breve“ („Das kurze Leben“), die seine Laufbahn als Komponist einleitet. Dieses tiefe und schöne Werk verwirklicht durch tadellose Technik die Tradition des gesunden „Espagnolismus“ und des bewußten Nationalismus. Damals kannte Falla von Albeniz keinen Ton und erst nachdem er „La Vida Breve“ komponiert hatte, sah er einige Stellen aus Debussy-Werken, die ihn bestimmten, nach Frankreich zu reisen. Debussy und Dukas wurden seine Ratgeber und Ravel, Roussel und Schmitt seine Freunde. Nach Spanien heimgekehrt, schrieb er seine reifsten Werke: die „Nocturnes“ für Klavier und Orchester („Nächte in den Gärten Spaniens“, 1916), ein tief poetisches Werk, in welchem Nationalmusik ohne direkte Übertragung und Impressionismus sich glücklich vereinigen. Es folgten „Trois pièces espagnoles“ (1912) und die „Fantasia Baetica“ (1921) für Klavier. Zu seinen Bühnenwerken gehört zunächst die kleine Fantasie „El Amor Brujo“ („L'amour sorcier“, 1915), ein Bild aus dem Zigeunerleben, dessen eigenartige, anziehende und geheimnisvolle Atmosphäre dem Tanz, der Pantomime, dem Gesang und dem stark reduzierten Orchester Spielraum gewährt. Eine ähnliche Orchestration, quantitativ noch verringert, findet man in der ersten Version (1917) von „Sombrero de tres picos“ („Le Tricorne“), einer aus Alarçons Roman entnommenen Pantomime. Daraus wurde auch eine „Suite“ zusammengestellt. 1923 ließ Falla in Paris sein Marionettenspiel „El Retablo de Maese Pedro“ („Les Tréteaux de Maître Pedro“) aufführen. Dieses Werkchen, aus einer Stelle des „Don Quijote de la Mancha“ entstanden, ist für Singstimmen, 20 Instrumente und Klavier komponiert. Fallas „Sept chansons espagnoles“ (1915) und die „Trois mélodies“ aus seiner Pariser Zeit vervollständigen das Werk dieses feinen Musikers. Sein letztes Werk ist ein Konzert für Klavier und elf Instrumente. Er arbeitet gegenwärtig an einer „Atlantide“ für Chor und großes Orchester.

Den Genannten unähnlich und der Musik Spaniens entfremdet ist Oscar Esplá. Er hängt treuer an der Musik seiner Heimat, Alicante, am Mittelmeer, wo er 1886 geboren ward, als Falla an Andalusien oder Albeniz an Katalonien. Seine Schreibweise ist derjenigen seiner Lehrer entgegengesetzt, denn er liebt große orchestrale Aufmachungen, komplizierte sym-

phonische Entwicklung und weitschweifige thematische Verbindung. Esplá arbeitet mit Tonalitäten, die der alicantischen Musik entstammen und baut sich seine eigenen Skalen, wodurch sein Vorgehen eine gewisse Ähnlichkeit mit Scriabine aufweist. Wenn Fallas Musik durch vollkommenes Gleichgewicht und festaufgebaute Tonalität neuklassisch trotz der impressionistischen Schreibweise, die von Albeniz stark vertreten ist, genannt werden könnte, so ist Esplá bei uns der einzige Repräsentant des mitteleuropäischen Expressionismus. Sein bedeutendstes Werk ist eine Orchester-„Suite“, die den Preis bei der in Wien 1911 ausgeschriebenen internationalen Konkurrenz gewann. „Les cimes“, eine Serie großer symphonischer Dichtungen, „L'ambiance de la danse“, „Sonatine du Sud“, „Le Noël du Diable“, „La veille des armes de Don Quijote“, eine Dichtung für großes Orchester, „Escenas de niños“ und „El Sueño de Eros“ gehören zur ersten Epoche, in der er mit Max Reger in München arbeitete. Für Klavier schrieb er die „Chants de la vendange“, „Dances alicantines“, außerdem eine große Sonate für Klavier und Violine und einige Kammermusikstücke, ein Ballett „Ciclopes de Ifach“ und eine Oper „La belle dormante au bois.“ Auch Joaquín Turina, 1882 in Sevilla geboren, komponierte national-impressionistisch, sanft und bescheiden, für Klavier: „Suite Séville“, „Sonate romantique sur un thème espagnol“, „Coins sévillans“, „Dances andalouses“ und anderes. Für Orchester: „La procesion del Rocio“, „Sinfonia Sevillana“. Für Kammermusik ein Quartett, ein Quintett und „Scène andalouse“, ferner einige Bühnenstücke, von denen „Jardin d'Orient“ 1923 am Theater Real aufgeführt wurde. Turina lernte bei D'Indy an der „Schola Cantorum“ in Paris. Seine Schreibweise ist vornehm, dabei bescheiden und farbig leuchtend. Fehlt es ihm an Kraft, so ist ihm dafür Zartgefühl eigen. „Jaime Pahissa“, im katalonischen Dialekt, versucht sich in Schönberg-scher Richtung.

Während der letzten Jahre des Weltkrieges bildete sich eine „Gruppe der Neuen.“ Es sind deren nicht viele, und alle genossen ihre Bildung außerhalb der öffentlichen Schulen. Durch seine zahlreichen Propagandaschriften zugunsten der modernen europäischen Musik und als Sekretär der nationalen Musikgesellschaft wird der Verfasser dieses Artikels (Adolfo Salazar) als einer der Führer der jungen Generation angesehen. Ein Jünger von Pedrell und Schüler von Manuel de Falla, hat er auch mit Perez Casas gearbeitet, ist aber größtenteils Autodidakt. Begeisterter Anhänger des französischen Impressionismus, verbindet er diese Schreibweise mit den polytonalen Vermischungen, deren Geschmeidigkeit im harmonischen Kolorit er liebt. Zu seinen Werken gehören „Arabia“, für Klavier und Streichquartett (1923), Phantasiestücke für Streichquartett „Rubaiyat“ (1924), „Pièces“ für verschiedene Instrumente (1924), ein Trio über japanische Motive, ein Streichquartett, „Trois Préludes“ und „Rivières“ für Klavier, „Trois poèmes de Verlaine“ und andere Lieder, die Orchesterdichtungen „Don Juan aux enfers“, „Paisages“, 3 Präludien für Maeterlinckstücke, Chorsätze usw.

Federico Moreno Torroba, auch in Madrid geboren, hat eine traditionelle Technik und ausgeprägtes Gefühl für den kastilianischen Volksgesang. Er schrieb „Cuadros Castellanos“ und andere Orchesterkompositionen. Juan José Mantecón, in Galicia geboren, liebt die expressionistische Art mit starker sarkastischer Färbung und scharfer Ironie; so seine Klavierstücke „Cirque“. Sein Quintett trägt eher romantisches Gepräge. Federico Mompou, ein gebürtiger Katalane, schrieb zarte Klavierstückchen in eigenartig extra-impressionistischer Schreibweise, die in Paris viel Anklang fanden. Rodolfo Halffter, in Madrid geboren, nähert sich in seinen

expressionistischen Klavierkompositionen der jungen Wiener Schule, und zwar besonders Arnold Schönberg; er geriet in den klassizistischen Einfluß Fallas und den seines Bruders Ernesto Halffter. Manuel Blancafort, ein junger Katalonier, entwickelt sich, an Mompou anknüpfend, zu einer interessanten Persönlichkeit. Roberto Gerhard, in Katalonien geboren und Schweizer Abstammung, war ein Pedrell-Schüler. Er schrieb ein Trio, Klavierstücke und Lieder. José Maria Franco, ein Baske, liebt den allzu heftigen, doch nicht schroffen oder unedlen Nationalismus. Auch ein Baske ist Norberto Almandoz, der mehrere reizende Chor- und Orchesterwerke schrieb. Eine Eigenstellung nimmt P. José Antonio Donostia ein, ein baskischer Franziskanermönch, dessen äußerst sanfte und zarte Musik sich zwischen Volksempfindung und französisch-impressionistischer Art bewegt. Von seinen Werken sind die „Préludes basques“ zu erwähnen und seine Vokal- und Orchesterdichtung „Sainte-Cecilia“ über einen Text von Henri Gheon. Auch die Valenzianer Palau und Rodrigo, die Madrider S. Bacarisse, J. Bautista und F. Remacha, Schüler des Konservatoriums, sind hier einzureihen. Im jüngsten und genialsten unserer Musiker sehen die fortgeschrittensten spanischen Musiker ihre Hoffnung, ihren Zukunftstraum, und seine Leistungen bereichern unsere Musik: Ernesto Halffter, 1905 in Madrid geboren, mit lebhafter Phantasie, Schönheit der Ideen, dessen freudiges, strahlendes Temperament seit Domenico Scarlatti nicht seinesgleichen fand. Als „Scarlatti des XX. Jahrhunderts“ wurde er bezeichnet, der trotz seiner Jugend über eine sichere, dabei schlichte, klare Technik, frei von jeder Übertreibung, verfügt. Er verwertet intelligent und energisch alle jetzt bestehenden Schulen, hat keine davon besucht, erhielt aber Ratschläge von Falla. Der Modernismus seiner Kammermusik wird sogar von den Gemäßigtesten begeistert aufgenommen: ein Streichquartett, „Zwei Skizzen“, („Paysage mort“ und „La Chanson du lanterrier“) und eine „Sonatine-Fantasia“, auch für Quartett. Außerdem schrieb er für Klavier „Trois pièces enfantines“ (vierhändig), „Marche joyeuse“ und 3 Sonaten. Halffter ist väterlicherseits germanischer Abstammung, doch hat er eine spanische Mutter und genoß auch spanische Erziehung. Sein Geist ist typisch heimischer Art, obwohl er einige deutsche und französische Texte vertonte, neben spanischen „Canciones“ über Gedichte von R. Alberti. Für Orchester komponierte er „Marcha grotesca“ und „Deux portraits“ und kleinere Stücke wie eine Sonatine für zwei Sopranstimmen, 2 „Préludes romantiques“ für vier Geigen. Sein erfolgreichstes Werk ist seine „Sinfonietta“ für Soli und Streichorchester; auch sein Ballett „Sonatina“ enthält außerordentlich schöne Sätze für Klavier und Orchester; einzelne Stücke dieses Balletts für Klavier vom Komponisten bearbeitet gehören zum besten der gegenwärtigen Klaviermusik. Schließlich gehört noch sein „Automne malade“ über Worte von J. Apollinaire hierher, für Gesang und Orchester, weiters Lieder und Klavierstücke, eine Violinsonate, ein Klavierkonzert und seine Oper „La Mort de Carmen“, Text von A. Spaak, eine Episode aus dem Roman Merimées handelnd, die von Bizet nicht verwendet wurde.

Literatur

Cassañes, F. Virella: „La Opera en Barcelona.“ Barcelona 1888. — Chavarri, E. L.: „Historia de la Musica.“ Barcelona 1914—15. — Collet, Henri: „La Musique en Espagne.“ Le XIX^e siècle. 2e partie. La Renaissance musicale. vide Mitjana. — Laparra, Raoul: „La Musique et la Danse populaire en Espagne.“ — Mitjana, R.: „La Musique en Espagne. Art religieux et art profane.“ Dans le 4e vol. de l'Encyclopédie du Conservatoire de Paris. Delagrave ed. 1920. — Muñoz, P. Luis Villalba: „Ultimos musicos españoles del siglo

XIX.“ Madrid, Alier ed. 1914. — Peñay Goñi, A.: „La Opera española y la musica moderna en España en el siglo XIX. Madrid 1881. — Pedrell, Felipe: „Por nuestra musica“. Barcelona 1891. — Derselbe, „Teatro lirico español anterior al siglo XIX.“ Coruña, Berea ed. 1897—98. — Derselbe, „Musicalerias.“ Valencia, Sempere ed. 1908. — Derselbe, „Músicos contemporaneos y de otros tiempos.“ Paris, Ollendorf, ed. 1910. — Derselbe: „Paginas postreras.“ Valls, Castell ed. 1922. — Salazar, A.: Programas para la „Sociedad nacional de Musica“ 1915—1922. — Derselbe, Musica y Músicos de hoy. Madrid 1928. — Derselbe, Sinfonia y ballet. Madrid 1929. — Derselbe, Die Musik der Gegenwart in Spanien. Madrid 1929. — Saldoni, B.: „Efemerides de músicos españoles.“ 4 vols. Madrid 1868—80. — Subirá, T.: „La Tonadilla escénica.“ Madrid 1928/9. — Villar, Rg.: „Músicos españoles.“ Madrid, Mateu ed. 1918.

Adolfo Salazar

PORTUGIESEN

Die Namen jener zeitgenössischen portugiesischen Musiker, die in ihrem Lande am meisten bekannt und geschätzt sind, seien nur summarisch angeführt. Im allgemeinen ist ihr Modernismus noch nicht weit gediehen, eine Fortführung des klassischen Unterrichts. Die Verallgemeinerung musikdramatischer Aufführungen und die Entwicklung des Musiksinnes vollzog sich während des ganzen 19. Jahrhunderts, da um 1825 die ersten Künstlervereinigungen gegründet und 1879 die ersten Orchesterkonzerte in Lissabon gegeben wurden. Kurze Zeit darauf wurde das erste große Orchester in Lissabon gebildet und die Beethoven-Symphonien aufgeführt. Neben der Hauptstadt spielt die Stadt Oporto eine wesentliche Rolle im Musikleben der Republik, schließlich macht auch Coimbra von sich reden, die dritte Stadt Portugals.

Um zwei Hauptpersonen gruppieren sich die portugiesischen Musiker: Alexander Rey-Colaço, gestorben 1928 in Lissabon, und Moreira de Sa, der auch schon einige Jahre tot ist, in Oporto.

Die vor der Zeit gestorbenen Komponisten Marques Pinto und Miguel Angelo Pereira berechtigten zu schönen Hoffnungen. Die besten Komponisten sind: Joao Arroyo, Minister zur Zeit der Monarchie, hat mehrere Opern komponiert, auch einige symphonische Dichtungen und Kammerstücke. Oscar da Silva lernte in Frankfurt bei Clara Schumann, schrieb die Oper „Dona Mécia“, ferner Sonaten und Quartette. Carlos Dubbini komponierte symphonische Dichtungen, Quartette und Lieder. Von David de Souza gibt es eine Oper („Inez“) und Kammerstücke. Zu erwähnen ist noch der sehr geschätzte Pianist und Tonsetzer Vianna da Motta.

Unter den Jüngsten sind zu nennen: Luis Costa, der Verfasser anmutiger Klavierstücke. Freitas Branco, einer der Vorgesrittensten in der neuen Generation, studierte in Deutschland bei Humperdinck und in Paris bei Grovlez und schrieb symphonische Werke, sowie Fantasien über Baudelaires „Paradis artificiels“. Auch ein Schüler Humperdincks ist Ruy Coelho, begeisterter Anhänger der großzügigen Symphonienform und der Oper. Francisco de Lacerda vertritt die entgegengesetzte Richtung und nähert sich vielmehr der modernen französischen Schreibart. Antonio Fragoso (1897—1918) zählte zu den schönsten Hoffnungen Portugals; er war Schüler von Freitas Branco und hinterließ mehrere Werke, darunter ein Orchesterstück, ein Trio für Klavier, Viola und Cello und anderes. Ivo Cruz, Vorkämpfer der neuen Generation, aus Lissabon gebürtig, arbeitet in Deutschland, Claudio Carneyro lebt gegenwärtig in den Vereinigten Staaten. Armando Leça ist Komponist und bedeutender Musikforscher.

Auch Portugal ist sehr reich, was seine Folklore betrifft, und die Geschichte seiner Naturlieder hat engen Zusammenhang mit der Spaniens. Unter den Volksgesängen sind gegenwärtig am meisten verbreitet: die „Chulas“ im Norden, die „Fados“ besonders in Lisboa und Cintra und die schon etwas aus der Mode gekommene „Modinha“. Die „Modinha“ ist in Brasilien entstanden; der Ursprung des „Fado“, dieses im Auslande verbreitetsten portugiesischen Gesanges, wird vielfach bestritten. Die einen behaupten, er sei spanischen, die andern afrikanischen Ursprunges.

Bei der Einreihung der portugiesischen Volkslieder nimmt Antonio Arroyo die geographische Einteilung des Landes in vier klar übersichtliche Zonen als Richtschnur: 1. Der nördliche Teil des Tejo, lebhaft, fröhliche und herbe Lieder; 2. die Gegend des Douro und Estremadura, anmutige Lieder sanften, zarten Charakters; 3. Alemtejo, traurige, langsame Weisen, bisweilen ländlich-heiter; 4. Algarve, fröhliche, bewegte Lieder. Folgende portugiesische Volksliedersammlungen sind anzuführen: F. O. Milcent, „Coleção de Modinhas e Fados“ (1793), José de Rego, „Canções populares do Alemtejo“, Rey-Colaço, „Canções da Beira“, Pedro Fernandes Thomaz, „Velhas canções e Romances populares portugezes“ (Lisboa 1913).

Literatur

Lambertini, M. A.: La musique au Portugal. Paris 1920 (Encyclopédie du Conservatoire IV). — Soubies, A.: La Musique à Portugal. Paris 1890. — Vasconcellos, J. de: „Os Musicos portuguezes.“ Lisboa 1892. — Vieira, Ernesto: Dicionario biographico dos músicos portuguezes. Lisboa 1891. — Viterbo, Sousa: „Artes e Artistas em Portugal.“ Lisboa 1892.

Alice Cámara-Santos Halffter

DÄNEN

Klein ist das Land und ungünstig gelegen — ungünstig, insofern es darauf ankommt, eine selbständige Kultur zu behaupten. An der Südgrenze die großen, stammverwandten mittelgermanischen Völker, westlich, in ganz kurzer Zeit erreichbar, das britische Inselreich und die nordfranzösische Küste, noch dazu beinahe territorial mit der skandinavischen Halbinsel, mit Schweden und Norwegen verbunden: so liegt Dänemark heute, und so lag es die ganze historische Zeit hindurch eng eingekreist, scharf belagert von fremden, mächtigen Kulturvölkern. Und dann das flache, offene Land, wo kein Hindernis der Natur eine Isolierung der Menschen mit sich führte, wo der Begriff „abseitig“ schon jetzt durch ein reich und fein verästeltes Eisenbahnnetz beinahe ganz seine Realität verloren hat. Endlich die anormale Zentralisierung des Geisteslebens: Kopenhagen, die eine, unverhältnismäßig große Stadt als einzige Universitäts- und Kunststadt, deren geistige Eroberung stets die Eroberung des ganzen Reiches bedeutete. Wie man sieht, die äußeren Bedingungen scheinen für die Selbständigkeit des Geisteslebens wenig fördernd, und man sollte meinen, daß das Land eine leichte Beute für jede von draußen wehende geistige Regung wäre. Wenn es doch nicht so ist — und es ist in der Tat nicht so —, hängt dies ausschließlich von der Volk Psyche ab. Ganz einfach ist aber dieser Geist nicht zu definieren, fein nuanciert und sehr individuell veranlagt, wie er ist. Es gibt gewiß Länder auf der Welt, wo Persönlichkeit eine noch häufigere Erscheinung ist als in Dänemark. Im Zusammenhang hiermit steht, daß der Däne Selbstgefühl besitzt, doch

gewöhnlich nur im eigentlichen und guten Sinne des Wortes. Er bildet sich selten etwas ein, weder auf sich noch auf seine Nation, hat überhaupt wenig Sinn für Fata Morgana und dergleichen; er besitzt aber ein ruhiges, gesundes Gefühl für das, was er ist und was ihm gebührt und frommt. Der Instinkt für seine Lebensbedingungen ist bei ihm sehr fein entwickelt, und nur das, was er in vollständiger Kontinuität mit diesen fühlt, wird er annehmen, aus dem übrigen macht er sich nur wenig. In diesem vitalen Auserwählungsprozeß wird er von einem sehr hoch ausgebildeten kritischen Sinn unterstützt. Er ist sogar manchmal überkritisch, im voraus gegen alles Neue, ob es fremd oder einheimisch ist, auf der Wacht. Sieht er aber endlich ein, daß etwas für ihn Wert hat, so nimmt er es vorbehaltlos an, weiß es dann aber gewöhnlich individuell zu gestalten, es persönlich zu prägen. Diese rezeptive Art der Dänen ist das bündigst Entscheidende für das ganze Wachstum und für die Entwicklung der Tonkunst überhaupt in Dänemark gewesen. In zweiter Reihe bestimmend wirkt dann das Volkstemperament. Es ist bei den Dänen vorwiegend lyrisch betont, ein wenig kühl vielleicht, was das Äußere betrifft, aber mit einer sehr zart vibrierenden Innerseite. Das Epische hat auch der Däne in seiner Gewalt, für kühne, großzügige Linien besaß er von jeher Sinn — dagegen scheint das Dramatische ihm nicht recht zu liegen. Vielleicht hängt dies zusammen mit einer gewissen Schüchternheit oder, richtiger gesagt, mit einem gewissen Unannehmlichkeitsgefühl gegenüber dem Pathetischen oder zu offen und direkt Ausgesprochenen. Wenn etwas den Dänen tief bewegt, schweigt er wohl am liebsten; muß er sich dennoch ausdrücken, macht er es um so beherrschter, je innerlich erschütterter er ist, am liebsten sagt er es dann mit einem Scherz oder gleichwie en passant. Vielleicht ist dieser Zug etwas spezifisch Nordisches; ich möchte hier erinnern an die merkwürdige, negative Art der isländischen Sagenmenschen, die in den entscheidendsten Augenblicken ihres Daseins, oft wo es Leben oder Tod gilt, gewöhnlich nur ganz wenige, eiskalte Worte hervorbringen. — So geistig disponiert begegnet der Däne allen Erscheinungen seines Lebens und somit auch der Musik.

Ist das Volk musikalisch? Eine komplizierte Frage, denn es ist wohl so, daß jedes Volk nur epochenweise als musikalisch zu bezeichnen ist, daß es als Musiknation sprüht, blüht und entblättert, um vielleicht erst nach mehreren hundert Jahren als solche wieder aufzublühen. Jedenfalls: einmal war das dänische Volk in bedeutendem Sinne des Wortes musikalisch zu nennen, damals nämlich, als es im Mittelalter seine herrlichen Volkslieder hervorbrachte. Dies steht ohne Zweifel fest als seine stolze Tat in Tönen, wie sie es auch poetisch bedeutet. Die dänischen Volkslieder sind gewöhnlich episch gehalten und zeichnen sich durch einen sehr fühlbaren Sinn für die Natur und ihre mystische Macht über die Menschen aus. Rein artistisch gesehen ist ihre Sprache von einer wundervollen Feinheit und Kultur geprägt, die wohl niemals später im Dänischen erreicht worden ist. Auch musikalisch haben sie die höchste Weihe, von kerngesundem, elementarem Intervallgefühl getragen und großzügig in plastischer Kühnheit aufgebaut. Die Zusammengehörigkeit mit dem Gregorianischen Gesang ist klar und unleugbar. Man sehe z. B. die herbe, sich trotzig aufbäumende Weise von „Ebbe Skam-melsön“ (in der Ausgabe Thomas Laubs, des tiefen Kenners und feinfühligsten Restaurators des dänischen Volkslieds):



Wer wird wohl hier die beinahe vollständige Übereinstimmung mit der bekannten, typischen Intonationsformel der ersten Kirchentonalart verkennen? Aber trotz dieser tiefen inneren wie äußeren Verwandtschaft des dänischen Volkslieds mit dem *Cantus gregorians*, ist doch hier von einer vollständig originellen und eigenartigen Kunst die Rede, eine Musik, bis in die feinsten Details geprägt von ihren besonderen Ausdrucksbedürfnissen und Aufgaben und von dem Volk, das sie erschuf. Sonst ist bis in die Neuzeit Dänemark kein in eigentlichem Verstand musikalisches Land zu nennen. Musik ist allerdings seit einer vorhistorischen Ära dort getrieben — die prachtvollen, noch schön erhaltenen Bronzeluren sind stolze Zeugen einer mehrtausendjährigen Tonkultur — aber soweit man zur Zeit zu beurteilen vermag, ist ein origineller Akzent selten anzutreffen. Schade, daß wir nicht wissen, was auf den Luren einst geblasen wurde! Schade ebenso, daß wir ganz im unklaren darüber sind, was hinter der bekannten Aussage des altenglischen Historienschreibers Giraldus Cambrensis (12. Jahrhundert) steckt, in der vermeint wird, daß die Mehrstimmigkeit von dänischen und norwegischen Wikingern nach England gebracht wurde.

Was wir von dänischen Musikwerken der Vergangenheit noch besitzen, scheint meistens direkt importiert oder ganz unselbständig abhängig von fremden Vorbildern zu sein, wie schließlich — soweit die nur sparsam vorhandenen Denkmäler überhaupt zu einem Urteil berechtigen — die ältere dänische Musik (wie gesagt mit Ausnahme des Volksliedes) wohl kaum für mehr als ziemlich mechanische Reflexwirkung der sukzessiven europäischen Musikentwicklung zu halten ist. Wir haben lateinische Sequenzen aus dem 12. Jahrhundert (in „*Liber daticus Lundensis*“ von Angul Hammerich hervorgezogen), die von französischen Einwirkungen zeugen, was gut damit zusammenstimmt, daß die dänische Kultur dieser Epoche („Die Waldemaren-Zeit“) in der Pariser Sorbonne eins ihrer Hauptzentren hatte. Wir haben Mensuralmusik aus der Zeit Christians III. (ca. 1550), von Niederländern geschrieben, die vom König berufen waren; wir haben auch kirchliche Kompositionen und Madrigale einheimischer Tonsetzer, so von Jacob Örn, Mogens Pedersön und Hans Nielsen, die beiden letztgenannten Schüler des berühmten Giovanni Gabrieli in Venedig und dem Musikstaate des großen Königs Christian IV. (Anfang des 17. Jahrhunderts) angehörig. Der frühere Teil der Regierungszeit dieses Fürsten ist überhaupt musikkulturell als eine Blütezeit zu bezeichnen. Der König war selbst sehr musikfreudig, und zahlreiche in- wie ausländische Musiker hatten ihr Brot bei ihm, ja selbst der berühmteste unter den damaligen deutschen Komponisten, Heinrich Schütz, weilte mehrmals in Dänemark im Dienste des Königs. Wir haben auch die italienische Oper bei uns erlebt: Bartolomeo Bernardi († 1732), Paolo Scalabrini (1713—1806) und Giuseppe Sarti (1729—1802) haben in Dänemark zeitweise gewelt und geschaffen, dasselbe gilt von deutschen Komponisten wie Reinhard Keiser und Chr. W. Gluck, welcher letzterer in Kopenhagen 1749 als Kapellmeister der Mingottischen Truppe sich aufhielt und hier bei Gelegenheit eines Hoffestes die *Serenata* „*Tetide*“ schrieb. Aber in all diesen Jahrhunderten ist auch nicht ein dänischer Komponist von wirklicher Bedeutung und selbständiger Begabung hervorgetreten. Doch ja, ein einziger wäre hier zu nennen: Dietrich Buxtehude, „der gewaltige Däne“, wie deutsche Musikhistoriker ihn genannt haben. In Dänemark geboren und den größten Teil seiner Lehrjahre hier lebend, ist er wohl als Däne zu bezeichnen, aber man möchte immerhin wünschen, den musikkulturellen Zusammenhang, in welchem er in seinem Vaterland aufgewachsen ist, genauer zu kennen, als es bisher möglich war, um die Frage: „dänisch“

oder „deutsch“ sicher entscheiden zu können. Die Sache ist wohl eben die, daß außer dem Gregorianischen Gesang bis etwa gegen 1800 keine Musik in das Volk tiefer eingedrungen ist: die meiste Ausübung der Tonkunst ist nur mehr höfische Belustigung gewesen und hat nicht vermocht, die schöpferischen Impulse der Nation neu auszulösen. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erklingen nach schier unübersehbaren Zeiten aufs neue Töne, die das dänische Volk zum Aufhören bringen. Es ist der zu Lüneburg 1747 geborene J. A. P. Schulz (1787—1795 dänischer Hofkapellmeister), dem mit seinen wundervollen „Liedern im Volkston“ und mit seinen dänischen Singspielen diese tief bedeutungsvolle Tat gelingt. Schon die Zeitgenossen fühlen es klar; so äußert sich der feine Dichter Jens Baggesen: „Der deutsche Schulz hat Dänemark die erste dänische Musik gebracht, und zwar so tief vom Grund der Quelle, daß kein Däne sie so lauter bringen wird.“ Und er hat recht: obwohl deutsch, besitzt Schulz in ganz seltener Weise Eigenschaften, die gerade der Däne verstehen und als wesensverwandt empfinden mußte: Edle Natürlichkeit, höchste Disziplin und Ökonomie der Ausdrucksweise, kristallklare Heiterkeit und Frische. Kein Wunder, daß Schulz als Ahnherr der neueren dänischen Tonkunst zu gelten hat, und daß die Bewegung, die zum Wiedereintreten der Dänen unter die musikalischen Nationen führte, zu ihm zurückreicht. Und was Schulz begonnen hatte, wurde von andern gleichartig geistig eingestimmten Musikern, wie seinem Amtsnachfolger F. L. Å. Kunzen (1761—1817), wie C. E. F. Weyse (1774—1842) und Friedrich Kuhlau (1786—1832) fortgeführt. Diese drei Genannten waren wohl alle Deutsche von Geburt, aber sie kamen früh, noch im Anfang ihrer Entwicklung, nach Dänemark, und besonders Weyse — vielleicht einer der feinsten Musiker, der je im Norden lebte — fühlte sich völlig als Däne und wurde als solcher angesehen, gehören doch seine Romanzen und Lieder zum echtensten von allem, was dänisch genannt wird. Kunzen und der üppig musikalische Kuhlau waren besonders als Dramatiker tätig; die Oper von Kunzen, „Holger Danske“, ist unter den besten Arbeiten mit dänischem Text zu nennen, und von Kuhlau, der außerdem noch frische, flott-musikantenfreudige Opern wie „Lulu“, „Die Räuberburg“ und „Hugo und Adelheid“ schrieb, lebt noch in seiner Popularität ungeschmälert die Musik zum Nationalschauspiel (von J. L. Heiberg) „Erlenhøj“ (Elverhøj), 1828 entstanden. Kuhlau verwendet in dieser Arbeit in Reinkultur, was für die Folgezeit als spezifisch dänischer Volkston Autorität bekommen sollte. In der Tat kehrt er in dieser Musik zu den nordischen Volksweisen zurück und wird hierdurch ein Pionier für Tendenzen, die in der kommenden Epoche der romantischen Musik in Dänemark bedeutungsvoll hineinspielen. 1814 werden in der Textausgabe von Abrahamsen, Nyerup und Rahbek die ersten dänischen Volksmelodien gedruckt. Später folgt die Ausgabe von Weyse und die von A. P. Berggreen (1801—1880, fleißiger Sammler, dabei tüchtiger, aber trockener Komponist). Hiermit ist ein großes, reichgegliedertes volksmusikalisches Material den Tonsetzern vorgelegt, und interessant ist es, zu sehen, wie es den Weg der Komponisten beeinflusst. In der Weise, in welcher sich die schöpferischen Tonkünstler im Anfang des 19. Jahrhunderts, und besonders die Großmeister der musikalischen Hochromantik in Dänemark, N. W. Gade (1817—90) und J. P. E. Hartmann (1805—1900) zum Volkslied verhalten, hat man eine Parallele zur Haltung der dichterischen Romantik mit ihrer tief entscheidenden Anknüpfung an Sage und Volkslied (Hauptrepräsentant der tief geniale Adam Oehlenschläger) sehen wollen. Diese Vergleichung hält doch nicht ganz Stich; denn erstens greifen die Dichter zurück zum echten, unverfälschten Volkslied, während die Musiker mit mehr oder weniger chronologisch entstellten

Traditionen vorliebnehmen; zweitens ist wohl überhaupt das Verhältnis der Dichter zur Volkskunst von viel größerer Innigkeit und Leben getragen, als das der Musiker. Besonders im Auslande ist man geneigt gewesen, Werke der Gade-Hartmann-Epoche viel zu einseitig unter dem Gesichtspunkt des Volksliedes sehen zu wollen. Unverkennbar ist hier eine Verbindung vorhanden, aber keine allzu handfeste, mehr Anlehnung und Inspiration (leider meistens von jüngern und weniger charakteristischen Melodien), als direkte Übernahme und Bearbeitung von Motiven. Ich denke, daß die geschlossene, liedhafte Faktur der Themen, die überhaupt für die späteren Romantiker charakteristisch war, hier Irrtümer in der Auffassung von seiten der Nichtdänen veranlaßt haben mag.

Mit N. W. Gade und J. P. E. Hartmann treten uns die ersten bedeutenden Komponisten entgegen, die nicht nur Dänen vom Geist, sondern auch ihrer Abstammung nach waren. Von diesen beiden ist Gade sicher der außerhalb Dänemark bekannteste. Seine Ossian-Ouvertüre, seine Symphonien (vor allem die 1. in C-Moll) und seine Chorballeade „Erkönigs Tochter“ (Elverskud) besitzen noch europäischen Ruf. Er ist eine mit Mendelssohn auffällig verwandte Erscheinung: eine glücklich begabte, harmonische, formvollendete Natur; aber doch musikalisch wie menschlich in mancher Beziehung für sich stehend, was auch in Deutschland anerkannt wurde. Man versteht sehr gut, worauf Robert Schumann zielte, als er in Gades Musik die dänischen Buchenwälder zu spüren vermeinte. Weniger universell veranlagt als der eben genannte ist J. P. E. Hartmann, doch nicht weniger bedeutend — im Gegenteil hat er eigentlich eine noch originellere Begabung, die eben wegen ihrer ausgeprägten nationalen Eigenart nur schwer außerhalb der Grenzen seines Vaterlandes vordringen konnte. Prächtige Musik hat er geschrieben; vor allem die kleine, gleichsam blauäugige Volksoper „Die kleine Christine“ (Liden Kirsten) — ein wundervolles Stück tönenden Dänischturns — und die kraftstrotzende, nordisch gehaltene Musik zu den Balletten „Die Walküre“, „Thrümskviden“ und (zusammen mit Gade) „Eine Volkssage“; auch ein sehr wertvolles Chorstück „Der Wala Weissagung“ (Völvens Spaadom), wäre noch hervorzuheben. Zu Gade und Hartmann tritt als dritter Hauptmeister dieser Epoche der besonders als Liederkomponist tätige P. A. Heise (1830—79). Er ist musikalisch wie poetisch ein echter, überaus feinsinniger Künstler, und es ist sehr zu bedauern, daß seine Musik sich so intim zur dänischen Sprache verhält, daß seine Lieder allzuviel durch die Übersetzung verlieren, um sich im Auslande behaupten zu können. Außer Kleinkunst hat er nur wenig geschrieben, wirklich hervorragend ist doch eine Oper mit historisch-nationalem Gegenstand, „König und Marschall“ (Drot og Marsk. 1878).

Vor allem ist es aber Gade, der diese ganze Epoche prägt. Kraft seines überlegenen Musikertums, kraft seines europäischen Ruhms und seiner glänzenden organisatorischen Begabung, hat er eine Autorität wie keiner neben ihm besessen, und mit fast unbeschränkter Gewalt hat er bis zu seinem Tod (1890) alles im Musikleben Kopenhagens nach seinem Willen gestaltet. Als Leiter des königlichen Konservatoriums übte er auf die jungen Komponisten tiefgehenden Einfluß; unter seinen bekanntesten Schülern sind zu nennen: Asger Hamerik (1843—1923; 6 Symphonien, Suiten, ein 6stimm. Requiem u. a.), Otto Malling (1848—1915; Orchester-sachen und Orgelmusik), Jörgen Malling (1836—1905; Bruder des vorher Genannten), komponierte Lieder und Chorwerke, Victor Bendix (geb. 1851; 4 Symphonien, Kammermusik) und der gediegen-musikalische und eigenartige Gustav Helsted (geb. 1857; 2 Symphonien, Chorwerke: „Gurrelieder“ und „Vort Land“, Kammermusik, darunter eine sehr wertvolle

Violinsonate in G-Dur). Dieser Generation von Musikern gehört auch der hauptsächlich autodidaktisch ausgebildete P. E. Lange-Müller (geb. 1850), der mit herrlichen, tief poetischen Liedern die Tradition Heisens fortgeführt hat und zum Märchenschauspiel von Holger Drachmann, „Es war einmal“, eine Musik schrieb, die einfach als genial zu charakterisieren ist. In dieser Verbindung ist auch der in Leipzig ausgebildete C. F. E. Horneman (1840—1906) zu nennen, ein feuriges Talent, das außer kleineren Sachen Schauspielmusik und Kantaten schrieb. Sein Hauptwerk ist die dramatisch wohl nicht vollständig gelungene Oper „Aladdin“, die aber eine glänzende, festlich-inspirierte Ouvertüre besitzt. Endlich dürfen die Namen von Emil Hartmann (1836—98, Sohn des J. P. E. Hartmann), Christian Barnekow (1837—1913; hauptsächlich Kirchenmusik), Jacob Fabricius (1840—1919) und August Winding (1835—99) in diesem Zusammenhang nicht übergangen werden.

Während Gade noch auf der Höhe seiner Kraft und Macht stand, wurde er in Kopenhagen von einem kleinen, blutjungen, fast überbescheidenen Militärmusiker aus der Provinz aufgesucht, welcher ihm einige Kompositionen vorlegte. Carl Nielsen nannte er sich, und Gade hat sicher nicht im entferntesten geahnt, daß dieser „der neue Mann“ war. Er war es aber trotz aller Unauffälligkeit, denn in diesem Bauernjüngling wohnte eine solche musikalische Ursprünglichkeit und Größe, eine so inbrünstige Bildungszucht und Tiefe, daß er sich naturnotwendig zu vielleicht dem bedeutendsten unter den Musikern, die bis jetzt im Norden lebten, entwickeln mußte. Nachdem Gade wohlgefällig seine Kompositionen angeschaut hatte, wurde er nach seinem Rate Schüler des Kopenhagener Konservatoriums; er ist aber wenig weder von Gade noch von Hartmann, die hier seine Lehrer waren, beeinflusst worden; merkwürdig träumend und unberührt ist er durch seine Studienjahre gewandert, ohne sich von den romantischen Strömungen, die ihn umgaben, im geringsten berühren zu lassen. Überhaupt ist er eine ganz merkwürdig dastehende atavistische Erscheinung; mit den frischen, unverdorbenen Sinnen eines Urmenschen sieht er sich ganz unbeirrt von aller Tradition das Material an, als ob er der erste wäre, der es überhaupt sah, und es bekommt durch ihn eine neue, ungeahnte Ausdrucksqualität. Er besitzt vor allem eine lineare Begabung von kühner und männlicher Art. Seine Melodien sind getragen von der Großzügigkeit und der gesunden Kraft des Gregorianischen Gesanges, und mit eisenharter, zuweilen atemraubender Konsequenz weiß er sie miteinander zu verknüpfen. Sein Wille zur Form ist unbeugsam, und sein Sinn für architektonischen Aufbau von souveräner Sicherheit geprägt. Stolze Zeugen hierfür sind besonders seine Symphonien: Nr. 1: G-Moll, Nr. 2: „Die vier Temperamente“, Nr. 3: „Sinfonia espansiva“, Nr. 4: „Das Unauslöschliche“, Nr. 5 (ohne Angabe der Tonart) und Nr. 6 („Sinfonia semplice“). Außerdem schrieb er die Chorwerke „Hymnus amoris“, „An den Schlaf“ und „Frühling auf Fühnen“, die Opern „Saul und David“ und „Mascarade“ (nach Holberg), Klarinettenkonzert, Flötenkonzert, 5 Streichquartette, 2 Violinsonaten, verschiedene Kammermusikwerke für Holzbläser, „Helios-Ouvertüre“ und verschiedene andere Orchesterstücke, ein Violinkonzert, Kantaten, ein Choralbuch, ein Gesangbuch für die Volkshochschule, Klaviersachen, Lieder usw.

Obwohl kein dänischer Komponist sich zur Zeit mit Carl Nielsen messen kann, sind doch außer ihm noch Männer von Bedeutung da. So Fini Henriques (geb. 1867), eine reich ausgerüstete artistische Begabung, Louis Glass (geb. 1864), gewandter Symphoniker (6 Sym-

phonien, von denen besonders die vorletzte, „Sinfonia svastica“, durch ihre Bündigkeit und Konzentration für die Weiterentwicklung des Komponisten vielversprechend ist), August Enna (geb. 1860), Opernkomponist von internationalem Schwung, Rudolph Bergh (1859—1924), besonders Chorwerke und Lieder, Ludolf Nielsen (geb. 1876), Alfred Tofft (geb. 1865) und Hakon Børresen (geb. 1876), Schüler des hochbegabten norwegischen Komponisten Johan Svendsen (1840—1911), der von 1883—1908 in Kopenhagen als Hofkapellmeister wirkte und überhaupt großen Einfluß auf die Entwicklung der jüngeren dänischen Komponisten ausübte. Unter den jüngeren Talenten, die in größerem Stil als Komponisten hervortreten, sind endlich zu verzeichnen: Emilius Bangert (geb. 1883), Peder Gram (geb. 1881), J. L. Emborg (geb. 1876), Adolf Riis-Magnussen (geb. 1883), Paul Schierbeck (geb. 1888), Paul v. Klenau (geb. 1883), Rudolph Simonsen (geb. 1889), Roger Henriksen (1876—1926) und Raa-sted (geb. 1888). Unter den jüngsten Komponisten, die teilweise unter dem überwältigenden Einfluß Karl Nielsens stehen, teilweise von der modernen ausländischen, besonders französischen Musik geprägt sind, teilweise sich aber auch recht selbständig und vielversprechend geben, wäre besonders hervorzuheben: Rud Langgaard (geb. 1893), Jörgen Bendzon (geb. 1897), Kundage Riisager (geb. 1897) und Finn Höffding (geb. 1899).

Fragt man sich zum Schluß, wie denn eigentlich das dänische Moment in der Musik zu definieren sei, muß man leider die Frage unbeantwortet lassen, jedenfalls wenn man sich nicht mit undefinierbaren Gefühlsangaben begnügen will. Wir Dänen empfinden bald, ob eine Musik uns heimisch vorkommt oder nicht. Wir verstehen auch ganz gut, woran Philipp Spitta denkt, wenn er einen Melodietypus, den er nur bei dänischen Komponisten zu finden vermeinte, mit „betauten Rosen“ vergleicht. Verlangt man aber nach genaueren stilistisch-musiktechnischen Bestimmungen, und gibt man sich nicht mit den beliebten, billig gekauften Parallelen zwischen landschaftlicher und volksmusikalischer Linie und dergleichen zufrieden, so wird man kaum befriedigt werden. Wie kann man es aber anders erwarten, wenn zur Zeit nicht einmal die grössten Grundlinien des Nationalstil-Problems einigermaßen klargelegt sind? So ist es zum Beispiel möglich — bisher unwiderlegt — die Hypothese aufzustellen, daß vieles von dem, was gewöhnlich als national-musikalisches Kriterium angesehen wird, in Wirklichkeit vielmehr chronologisch bestimmt ist. Möglich, daß das, was in einem gegebenen Augenblick einem Volk den andern Völkern gegenüber musikalische Eigenart verleiht, vielleicht oft ein Stoff ist, welcher früher andere Nationen passiert hat, und von der speziellen rezeptiven Art des betreffenden Volkes abhängig, hier entweder später eintraf oder sich länger behauptete. So soll (obwohl mit größtem Vorbehalt, weil noch nicht genügend untersucht) der leise Verdacht ausgesprochen werden, daß der „dänische Ton“ des frühen 19. Jahrhunderts in einem gewissen Zusammenhang mit älterer italienischer Musik, besonders des Seicento steht. Genug der wissenschaftlichen Probleme! Schließlich ist die Musik eine Kunst, und über allem steht die Frage vom Wert. Und somit ist man in der glücklichen Lage folgendermaßen konkludieren zu können: In Dänemark ward eine musikalische Kunst von wahrer Bedeutung Wirklichkeit, sie blüht jetzt wie vielleicht nie zuvor und ist voraussichtlich noch im Aufsteigen begriffen.

Literatur

Aarbog for Musik 1922 (hrsg. v. d. Dän. Musikgesellschaft). — Abrahamsen, Erik: Liturgisk Musik i den danske Kirke efter Reformationen (1919). — Derselbe: Elements romans et allemands dans le chant gregorien et la chanson populaire en Danemark (1923). — Behrend, W.: Musikalische Länderkunde Dänemarks.

Wiener Kongreßbericht der I. M. G. 1909. — Derselbe: Weyse und Kuhlau („Die Musik“, 1903/04). — Derselbe: Peter Heise (Riemann-Festschrift 1909). — Derselbe: N. W. Gade (deutsch 1917). — Derselbe: J. P. E. Hartmann (1918). — Berggreen, A. P.: C. E. F. Weyse (1875). — Hammerich, Angul: Dansk Musikhistorie (bis ca. 1700). 1921. — Derselbe: Über die altnordischen Luren. (Vjschr. f. MW. 1894). — Derselbe: Mediæval musical relics of Denmark (1912). — Derselbe: Musiken ved Christian den Fjerdes Hof (1892). — Derselbe: Musikforeningens Historie 1836—86 (1886). — Derselbe: J. P. E. Hartmann (1916). — Kjerulf, Ch.: N. W. Gade (1917). — Krogh, Torben: Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert (1924). — Laub, Thomas: Musik og Kirke. 1920. — Derselbe: Studier over vore Folkemelodiers Oprindelse og musikalske Bygning („Dania“, 1892). Vore Folkemelodier og deres Fornylse („Danske Studier“, 1904). — Panum, Hortense und William Behrend: Illustreret Musikhistorie (I. Bd. 1897, II. Bd. 1905). — Ravn, V. C., English instrumentalists at the danish court in the time of Shakespeare (Slbde. I. M. G. 1906). — Derselbe: Koncerter og musikalske Selskaber i ældre Tid (1886). — Riess, Otto: J. A. P. Schulz' Leben (Slbde. I. M. G. 1914). — Skjerne, Godtfred: H. C. Lumbye og hans Samtid (1912). — Spitta, Ph.: Niels W. Gade („Zur Musik“, 1892). — Thrane, Carl: Fra Hofviolonernes Tid (1908). — Derselbe: Sartiin Kopenhagen (Slbde. I. M. G. 1901/2). — Derselbe: Danske Komponister (1875). — Derselbe: Weyses Minde (1916). — Thuren, Hjalmar: Das dänische Volkslied (Z. I. M. G. 1907/08).

Knud Jeppesen

NORWEGER

Eine Übersicht über norwegische Musik und die Bestimmung des Platzes, den sie innerhalb der Weltkultur einnimmt, könnte mit der Mitte des vorigen Jahrhunderts und den folgenden Jahrzehnten anfangen, in denen unsere großen Meister Grieg, Svendsen und Sinding in die Arena treten und sich im Laufe kurzer Zeit internationale Berühmtheit erwerben. Aber in Wirklichkeit müßte ein solcher Bericht über die Musik in Norwegen, wenn er vollständig sein soll, mit einem weit früheren Zeitpunkt der Entwicklung beginnen. Historisch gesehen, müßte er ein ganzes Jahrtausend zurückgehen.

Die älteste Periode von Norwegens Musik ist heute außerhalb der Landesgrenzen noch so gut wie unbekannt. Erst in den letzten Jahrzehnten haben norwegische Musikforscher wissenschaftlich und systematisch versucht, über dieses für unser nationales musikalisches Fühlen so bedeutungsvolle Gebiet Aufklärung zu schaffen. Und es glückte ihnen hier, interessante Tatsachen ans Licht zu bringen. Es zeigt sich, daß die Norweger eine uralte instrumentale und vokale Tonkunst besitzen, deren Ursprung bis in das frühe Mittelalter zurückgeführt werden muß. Das soll hier nur flüchtig gestreift werden, indem näher auf das mehrbändige Werk: „Norwegens Musikgeschichte“, das vor kurzer Zeit in Oslo erschienen ist, hingewiesen sein mag. Dies Werk, das erste seiner Art in Norwegen, ist redigiert von O. M. Sandvik und Gerhard Schjelderup, mit Jens Arbo und dem Verfasser dieses Artikels als Mitarbeitern. Es wird hier versucht, unter anderm nachzuweisen, daß die Mehrstimmigkeit in der Musik in Wirklichkeit eine norwegische Erfindung sei, die aus dem Island und Norwegen der Wikingerzeit stammt. Sandvik, der namentlich die alten „Olavssekvenzen“ zum Gegenstand seines Studiums gemacht hat, glaubt hierauf die Behauptung gründen zu können, daß die norwegische Musik die Zeiten hindurch länger als 1000 Jahre bestimmte gemeinsame Eigentümlichkeiten bewahrt habe.

Von Kunstmusik im strengen Sinne kann aber in Norwegen erst in verhältnismäßig später Zeit gesprochen werden. In dieser Hinsicht steht Norwegen etwas hinter den Nachbarländern

Dänemark und Schweden zurück, die beide eine gewissermaßen klassische Periode in ihrem Musikleben aufweisen können, im gleichen Sinne, wie die größeren Kulturländer. Irgendeine derartige klassische Zeit besitzt die norwegische Musik nicht; diese hat sich verhältnismäßig spät entwickelt. Schuld daran sind eine Reihe von Umständen — kulturellen und politischen —, auf die einzugehen hier zu weit führen würde. Die ausübende Tonkunst ist natürlich in den größeren norwegischen Städten fleißig gepflegt worden mit Aufführungen alter italienischer und deutscher Meisterwerke. Aber diese Pflege fremder klassischer Musik vermochte das norwegische Gemüt nicht zu einem einzigen Werk von irgend bleibendem Werte zu inspirieren. Der klassische Stil mit seiner objektiven und formellen, oft etwas beengenden Strenge lag dem norwegischen Temperament relativ fern. Zur Auslösung des eigenen tonalen Bedürfnisses des norwegischen Volkes war er schlecht geeignet. Erst die Romantik — die Nationalromantik — war es, mit der ein durchaus zielbewußtes künstlerisches Schaffen hierzulande einsetzte. Die Romantik bot größere Freiheit für das, was norwegisches Wesen war — für lyrisch freie und subjektive Stimmungen —, nicht gebunden von zu viel Formen und Zwang. Dies war in den Zeiten nach Norwegens Befreiungsjahr 1814. Das musikalische Erwachen geht Hand in Hand mit dem politischen. Die Nation entdeckt sich selber außerhalb der Mauern der Städte, draußen im Volke. Der wichtigste Name ist hier der des Komponisten Waldemar Thrane, der 1824 die erste nationalgefärbte Musik in Norwegen schreibt, das Singspiel „Fjeld-eventyret“ (Bergmärchen). Wirklich kann man alle die reichen Tonkünstler, die jetzt ein paar Generationen hindurch entstehen, auf diesen volklichen Durchbruch als einer Art künstlerischer Basis zurückführen. Und die jetzt in Norwegen folgende Musikblüte ist verhältnismäßig die reichste und bemerkenswerteste der Geschichte aller Länder.

Edvard Grieg (1843—1907), Christian Sinding (geb. 1856), Johan Svendsen (1840 bis 1911) und Johan Selmer (1844—1910) sind die Hauptträger der modernen norwegischen Musikentwicklung. Die ersten drei haben Namen von internationaler Bedeutung, geradeso wie Ole Bull, der „Geigerkönig“ (1810—80). Dagegen dürfte ein feiner Lyriker, wie der Romanzenkomponist Halvdan Kjerulf (1815—68), weiteren Kreisen allzuwenig bekannt sein. Das gleiche gilt von dem etwas jüngeren und kräftiger gearteten Komponisten Richard Nordraak (1842—66), dem Schöpfer der norwegischen Nationalhymne, einer großen Begabung — er starb schon 1866 im Alter von 23 Jahren. Auch der norwegische Volksliedersammler L. M. Lindeman (1812—87) verdiente außerhalb der Landesgrenzen genannt zu werden, als bahnbrechende Erscheinung in unserer nationalen Romantik der 40er Jahre. Lindemans Sammlungen norwegischer Volksmelodien bilden in Wirklichkeit die Grundlage für wichtige Teile unserer späteren musikalischen Produktion, vokaler wie instrumentaler. Neben diesem nationalen Grundgepräge haben auch Strömungen von außen her ihren Einfluß auf die Tonkunst ausgeübt.

Halvdan Kjerulf erhielt seine Ausbildung in Leipzig in den 40er Jahren und empfing von der Leipziger Schule und ihren Meistern starke Impulse für seine Klavier- und Romanzendichtung. Auch von Schumann hat er viel gelernt. Kjerulfs Form ist die Diminutivpoesie, wie sie Schumann in seinen Liedern und kleineren Klavierstücken geschaffen hat, eine Kunst im Kleinen und Intimen; vor größeren Formen wich er zurück, und das Orchester blieb ihm immer eine verschlossene Welt. Es liegt ein unverkennbarer Duft von Norwegen über der einfachen, feinen und wunderbaren Lyrik dieses Stimmungsmusikers. Mit der Kjerulfschen

Lyrik verwandt sind die feingestimmten poetischen Lieder und Klavierstücke von Agathe Backer Gröndahl (1847—1907), sowie auch die wenigen, aber wertvollen kleinen Kompositionen, die der im jungen Alter verstorbene Per Lasson (1859—1883) hinterlassen hat. Hier ist auch Per Winge (geb. 1858) zu nennen. Was nun Edvard Grieg angeht, so steht auch er in einiger Schuld bei Schumann. Eines seiner Hauptwerke, das Klavierkonzert in A-Moll, leitet hier und da den Gedanken hin zu Schumanns Konzert in der gleichen Tonart. Es ist dies einer jener Fälle von künstlerischer Verwandtschaft, für die wir auch ein Beispiel haben in dem Verhältnis zwischen Goethes „Faust“ und Ibsens „Peer Gynt“. Griegs Vertonung dieser letzteren Dichtung ist ein Kunstprodukt vollendeter Art, eine ideale Vereinigung von Ton- und Dichtkunst, auf norwegischem Boden entsprossen und erblüht, ein in sich geschlossenes Erzeugnis aus der Personalunion zweier gleichgesinnter großer Geister. Griegs Ausbildung in Deutschland (Leipzig) war die Voraussetzung für seine Beherrschung der Technik. Das ganze norwegische Leben faßt er in seine Töne und steht mit seinen Werken inmitten des großen künstlerischen Weltverkehrs. Auch dort, wo er sich ganz und ausschließlich auf den Volksboden stellt, wie in seinen „Bildern aus dem Volksleben“, in Balladen, Bauerntänzen u. a. vermochte er, wie die nordischen Nachbarn, so auch Deutsche, Engländer und Franzosen zu fesseln. Sein Lebenswerk ist für die ganze nachfolgende Tonkunst von mitbestimmender Bedeutung geworden. Nach Geist und Temperament ist Grieg unvermischt norwegisch, der meist nationale Tondichter; für die jüngere und jüngste Generation steht Grieg, was die Verschmelzung nationalen Gefühls und moderner europäischer Kunst angeht, da als Ideal eines Tondichters. Im großen und ganzen kann man ruhig behaupten, daß die Musik in Norwegen, trotz aller Einwirkung von außen, mit echterem und ursprünglicherem Gepräge von Nationalität und Volkseigentümlichkeit dasteht als vielleicht sonst in irgendeinem musikkultivierten Lande. So besitzt z. B. Christian Sinding, auch Schüler des Leipziger Konservatoriums, der in seinen Orchesterwerken Anhänger Wagners ist, einen so deutlich norwegischen Tonfall in seiner gesamten Produktion, daß man an seiner Nationalität gar nicht zweifeln kann. Vorzüglich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik tätig (Symphonien, Kammermusikwerke, Konzerte), schrieb er auch Lieder und eine Oper („Der heilige Berg“), die 1914 in Dessau aufgeführt wurde. Von jüngeren Musikern sind die beiden bedeutenden Komponisten Hjalmar Borgström (1864—1925) und Gerhard Schjelderup (geb. 1859), auch als zur deutschen Schule gehörend, zu bezeichnen, und doch wurde wiederholt hervorgehoben und richtig erkannt, welch starker nationaler Zug durch ihre Werke geht.

Dies ist in seinen wichtigsten Zügen der deutsche Einfluß auf die norwegische Musik. Auch von italienischem und gallischem Geiste hat Norwegen, wenn auch weit schwächere Impulse empfangen. So steht Ole Bull im Gefolge von Paganini, während Thomas Tellefsen (1823—74) als Schüler Chopins sich seinem Lehrer anschloß unter Hervorkehrung norwegischer Eigenheiten; Johan Selmer (1844—1910) war Anhänger der Berliozschen Richtung. Wollte man die Spuren gallischer Einwirkung in der norwegischen Tonkunst noch weiter verfolgen, so müßte man einen Sprung bis ganz in die Musik von heute machen, zur Debussyschule.

Es ist klar, daß in einer kurzen Übersicht, wie dieser, eine ganze Reihe von bedeutenden Komponisten entweder nur flüchtig genannt oder ganz unerwähnt bleiben muß. Der älteste der jetzt lebenden norwegischen Komponisten ist Otto Winther Hjelm (geb. 1837).

Johannes Haarklou (1847—1925) nimmt einen hervorragenden Platz in der norwegischen Musik ein. Seine umfassende Produktion besteht aus Oratorien, symphonischer Musik, einigen Opern sowie einer Reihe von Liedern und Klavierstücken. Haarklou ist in Leipzig ausgebildet, und die deutschen Klassiker, namentlich Bach und Mozart, stehen seinem Herzen nahe. Ole Olsen (1850—1927) hat ebenfalls kleinere Opern und verschiedene Arbeiten für Orchester und Chor geschrieben, und er ist, ebenso wie Haarklou, verschiedentlich in Deutschland und sonst im Auslande aufgeführt worden. Andere Komponisten sind Iver Holter (geb. 1850), Catharinus Elling (geb. 1858), der mit Erfolg die Arbeit des oben genannten L. M. Lindeman als Volksmusiksammler fortgesetzt hat, ferner Johan Halvorsen (geb. 1864), dessen frisch geschriebene und instrumentierte Orchesterstücke auch im Auslande große Verbreitung gefunden haben, und der oben erwähnte Gerhard Schjelderup, der eine Reihe von Opern geschrieben hat, von denen mehrere mit großem Erfolg auf deutschen Bühnen aufgeführt worden sind. Der allzu früh verstorbene, hoch begabte Sigurd Lie (1871—1904) hat durch seine Lieder, Chorwerke und seine unter Wagners Einfluß stehenden Instrumentalarbeiten einen unsterblichen Namen in der norwegischen Tonkunst errungen.

Der bedeutendste norwegische Komponist der Zwischengeneration, der Komponist, der am ehesten mit den drei Größen Grieg, Svendsen und Sinding zusammen genannt werden kann, ist Hjalmar Borgström. Seine Richtung ist die Programmusik modernen deutschen Stils, und er hat auf diesem Gebiete Werke hervorgebracht, die zu den besten in der nordischen symphonischen Kunst gehören. Die wichtigsten hiervon sind die symphonischen Dichtungen „Jesus in Gethsemane“, „John Gabriel Borchmann“ (nach Ibsens Drama), „Hamlet“ für Klavier mit Orchester, und eine höchst eigenartige symphonische Dichtung, „Der Gedanke“, der mit großer orchestraler Schönheit und Intensität ein sehr hochschwebendes kosmologisches Sujet ethisch-idealistischen Inhaltes behandelt. Der Komponist hat zu dieser letzten Arbeit einen Prolog in Versen geschrieben, und sie ist ohne Zweifel eines der bedeutendsten Werke der neunorwegischen und nordischen Musik seit Sinding und Sibelius.

Verschiedentlich jünger als Borgström und jeder ein in seiner Art hervorragendes Talent sind Halfdan Cleve (geb. 1879), Eyvind Alnäs (geb. 1872) und Alf Hurum (geb. 1882). Namentlich der zweite ist einer der hervorragendsten Namen des jungen Norwegen (2 Sinfonien, Konzert für Klavier und Orchester, Lieder und Chorwerke). Während Cleve in seinem Stil im Grunde der deutschen Schule angehört, ist Hurum ein erklärter „Debussyaner“; des weiteren hat dieser neufranzösische Impressionismus auch bei einzelnen Komponisten der jüngsten Gruppe Spuren hinterlassen, wie bei Pauline Hall und David Monrad Johansen (geb. 1888). Der letztgenannte Komponist gehört so wie auch die jungen Künstler Irgens Jensen (geb. 1894) Harald Säverud (geb. 1897), Moaritz Ulfrstad (geb. 1890) und Arvid Kleven (geb. 1900) entschieden zu den stärksten Begabungen der jüngsten Tonkunst, es sind Talente, so frisch und eigenartig, daß man vollends von einer neuen und sehr üppigen Blüte in der norwegischen Musik sprechen kann.

Seit Grieg hat die weitere Entwicklung einer eigenen nationalen Richtung ziemlich gestockt. Es hat sich gezeigt, daß der alte Meister schwer zu umgehen war, die meisten Versuche sind unweigerlich in einem mehr oder weniger ausgeprägten Epigonentum stecken geblieben, obwohl sich die feinsten Gehöre selber sagen könnten, daß Grieg keinesfalls das letzte Wort

im genuinen norwegischen Tonsinn ausgesprochen hatte. Derjenige Komponist, von dem man eine wirkliche Erneuerung unserer Musik in volkstümlich nationalem Geiste erwarten darf, und der eine solche schon deutlich markiert hat, ist der oben erwähnte Monrad Johansen, der vor einigen Jahren seinen ersten Erfolg mit einem übergroß angelegten Werke für Männerchor „Draumkvæde“, feierte — ein Passionsgedicht aus dem Mittelalter, das über eine Volkslieddichtung aus einem der norwegischen Gebirgstäler aufgebaut ist. Noch entschiedener aber hat Monrad Johansen seine Bedeutung als Stilerneuerer manifestiert durch sein jüngst erschienenes und in Oslo mit außerordentlichem Erfolg aufgeführtes Chorwerk mit Orchester und Soli: „Voluspaa“, das ebenfalls ein mittelalterliches Sujet von der Übergangszeit zwischen Heiden- und Christentum behandelt, — „Die Prophezeiung Volvens“, ein Lied der Entstehung, des Unterganges und der Erneuerung der Welt, aus der älteren Edda geholt. Daß hier zum Teil alte Kirchentonarten in Anwendung gebracht sind, ist erklärlich. Das Werk ist aber durch und durch persönlich erlebt und von einer intensiv primitiven Kraft auf volkstümlichem Boden geprägt — aus einem älteren Toninstinkt als dem jetzt üblichen geboren. Eine ganz neue nationale Seite ist hier in der norwegischen Tonkunst angeschlagen.

Gleich wie Monrad Johansen folgt auch der junge Irgens Jensen der modernen Strömung von jeglicher romantischen Richtung und Tendenz in der Musik weg. Er unterscheidet sich aber von seinem älteren und mehr subjektiv betonten Kollegen durch sein stärker ausgeprägtes formales Interesse im Geiste des Neuklassizismus. Seine Begabung liegt mehr in der stilistischen und polyphonen Richtung. Seine letzte große Arbeit für Orchester „Passacaglia“ ist ein kompositionstechnisches Meisterwerk ersten Ranges und eines der bedeutendsten Werke der neueren norwegischen Musik. Bei der Schubertkonkurrenz 1928 wurde Irgens Jensens „Passacaglia“ mit dem 2. Preis der nordischen Sektion dekoriert.

Die beiden talentvollen Komponisten Sverre Jordan (geb. 1889) und Arne Eggen (geb. 1881) schließen sich in ihren Arbeiten, Orchesterwerken und Romanzen, hauptsächlich an die nationale Richtung in Griegs Geiste an, während man von einem so eigenartigen und feingestimmten Musiker wie Fartein Valen (geb. 1887) sagen kann, daß er viel von Besten in der neudeutschen Musik gelernt hat, vielleicht am meisten von Max Reger und Arnold Schönberg. Zum Schluß mußte hier auch noch ein produktiver Romanzenkomponist wie Johan Backer-Lunde (geb. 1874) und Komponisten wie Borghild Holmsen (geb. 1865), Signe Lund (geb. 1868), F. W. Gornäs (geb. 1868), Alfred Andersen Wingar (geb. 1869), Per Reidarson (geb. 1879), Trygve Torjussen (geb. 1885), Oskar Morcman (geb. 1892), Odd Grüner-Hegge (geb. 1899), Fridtjof Kristoffersen, Arild Sandvold, Bjarne Brustad, Eyvind Groven und andere mehr genannt werden.

Im großen ganzen darf man sagen, daß die norwegische Musik in letzter Zeit eine neue Blüte fand, sozusagen eine Renaissance erlebte. Kräftige und eigenartige Talente stehen bereit, das Erbe der alten, großen Tondichter zu übernehmen. Und trotz all der Impulse, die diese Musik in formeller Hinsicht von fremden Strömungen und Stiltypen empfangen hat, bewahrt sie doch nach ihrem Inhalt ein unverkennbares norwegisches Gepräge. Von den jüngeren und jüngsten Komponisten sind schon mehrere mit ihren Schöpfungen im Ausland durchgedrungen. So sind zum Beispiel Cleve und Sverre Jordan öfters in Deutschland gespielt und gesungen worden, während Alnäs, Hurum, Signe Lund und Torjussen sich in Amerika eingebürgert haben. Unter den ganz jungen haben be-

sonders Talente wie Morcman, Kleven und vor allem Säverud und Ulfrstad in den nordischen Nachbarländern achtungsvolle Anerkennung gefunden.

Literatur

Berckenhoff, M.: Boken von Filharmonien. — Bisgaard, J. Chr.: Fr. Musikkens verden. — Conradi, J. G.: Musikens Historie. — Eggen, E.: Edvard Grieg. — Derselbe: Sk alastudier. — Elling, C.: Norske Folkemelodier. — Grönvold, A.: Norske Musikere. — Groven, Eyvind: Naturskalaen. — Reiss, G.: To sekvenser for St. Olav. — Sandvik, O. M., und G. Schjelderup: Norges Musikhistorie. — Sandvik, O. M.: Folkemusiken i Gudbrandsdalen. — Schjelderup, G.: Edvard Grieg. — Derselbe: Richard Wagner. — Smith, Gustav: Om musikkens dobbeltvirkning. — Über Ole Bull: O. Vik, J. Lie, H. Wergeland.

Reidar Mjösen

SCHWEDEN

Das Jahr 1880 ist in vielen Beziehungen sehr wichtig in der schwedischen Musikgeschichte. Das Interesse für das Volkstümliche, das schon seit 2 Jahrzehnten mit immer größerem Erfolg sich geltend gemacht hatte, tritt mit dem Jahre 1880 in den Vordergrund der nationalen Bestrebungen. August Söderman (1832—76) hatte schon in den fünfziger Jahren die Richtung bestimmt, indem er in seinen Orchesterballaden, Sololiedern, in seiner dramatischen Musik usw. dem schwedischen Volkston zu folgen versucht hatte. Nach ihm kam Ivar Hallström, der schwedische Nationalopern mit Motiven aus der Volkssage unter reichlicher Benutzung der Volksweisen schrieb. Seine Oper „Den Bergtagna“ (Die Bergentrückte, 1874) wurde lange als die beste Nationaloper des Landes gepriesen. Besonders in die achtziger Jahre fielen die meisten seiner folgenden Opern: „Silverringen“ (Der Silberring), „Per Svinaherde“ (Der Schweinehirt), „Melusina“ usw. Das allgemeine Interesse an dem Volkstümlichen, das durch mehrere Vereine aufrechterhalten wurde, kam dieser Richtung überall entgegen. Die Volkslieder und Volkstänze wurden im ganzen Lande aufgezeichnet, Vereine für Neubelebung der Volkstänze wurden gegründet („Philochoros“ in Uppsala, und „Der Volkstanz“ in Stockholm), die Museen für schwedische Volkskultur (das Nordische Museum in Stockholm, das Kulturhistorische Museum in Lund u. a.) veranstalteten Volksfeste mit Volksmusik und -Tanz. Musikaufführungen von bäuerlichen Spielern hatten überall volle Häuser, und man glaubte fest an eine national-schwedische Kunstmusik, die sich neu erheben sollte, ebenso wie Edw. Grieg die norwegische Kunstmusik in die Höhe getragen hatte. Es dauerte aber nicht lange, bis man einsah, daß zuviel Dilettantismus in der ganzen Bestrebung steckte. Die Komponisten besaßen nicht genügende Schulung oder Individualität, um eine solche Kunstmusik schaffen zu können, und schon 1890 hatte man sich andern Kunstbewegungen zugewendet.

In den achtziger Jahren blühten gleichzeitig die Liszt- und Wagner-Richtung auf. Das Musikdrama Wagners war ja schon mit dem Nibelungenring „nordisch“ gefärbt, und der Meister von Bayreuth hatte gezeigt, daß gerade die altnordische Sage starke Möglichkeiten in sich trug, um eine germanische Volkskunst zu schaffen. Auch Liszts Programmmusik eignete sich vorzüglich für musikalische Landschaftsmalerei in nationalem Sinne. Die russischen und böhmischen Komponisten hatten mit Erfolg symphonische Dichtungen über Sagenstoffe geschrieben. Auch diese Bewegung blieb den schwedischen Komponisten nicht fremd.

Die Wagnerdramen waren schon in den sechziger und siebziger Jahren nach Stockholm gekommen („Rienzi“, 1865, „Der fliegende Holländer“, 1872, „Lohengrin“, 1874 und „Tannhäuser“, 1878), aber die schwedischen Komponisten verhielten sich dieser Richtung gegenüber noch abwartend. Der eigentliche Wagnerdurchbruch fand erst 1887 statt, als „Die Meistersinger“ aufgeführt wurden. Schon vorher hatte aber Andreas Hallén (1846—1925) das neue Musikdrama in seine szenischen Werke, wie in die Oper „Harald der Wiking“, aufgenommen, die zwar in Leipzig 1881 — auf Empfehlung Liszts — ihre Uraufführung hatte, aber erst 1884 in Stockholm gegeben wurde. Es war erst der „Tannhäuser“, der in dieser Weise in Schweden seinen Einzug hielt, doch man wollte das Neue nicht anerkennen, und die Oper war bald vom Repertoire verschwunden.

Nicht viel besser ging es mit der symphonischen Dichtung. Zwar wurde Liszts „Tasso“ 1886 und „Les préludes“ 1887, Berlioz' Symphonie phantastique 1888 aufgeführt, aber die Kritik war gegen die ganze Richtung und die Komponisten wagten sich nicht hervor. Andreas Hallén versuchte auch hier für das Neue einzutreten und schrieb u. a. die beiden symphonischen Dichtungen „Frithiof“ (die schon 1875 in Göttenburg aufgeführt wurde) und „Eine Sommersage“ (in Stockholm 1889 aufgeführt). Der Boden war noch nicht recht für die neuromantische Schule bereitet. Etwas größeren Erfolg hatte das Chorwerk im Sinne Berlioz' („Faust“) und Liszts („Elisabeth“). Mendelssohn und Gade wurden in den Chorvereinen fleißig gepflegt und schwedische Komponisten folgten nach (Söderman, Norman, Hallström, Svedbom u. a.). Andreas Hallén war in den siebziger Jahren Chorleiter in Göttenburg und schrieb schon damals „Vom Pagen und der Königstochter“ (Göttenburg 1871), „Das Ährenfeld“ (1880) und „Vineta“ (1882). In Stockholm gründete er 1885 die „Philharmonische Gesellschaft“, welche er 10 Jahre hindurch mit großem Erfolg leitete. Hier konnte er für die neue Kunst eintreten und auch seine eigenen Chorwerke zur Aufführung bringen. In den achtziger Jahren wurden u. a. aufgeführt: „Der Traumkönig“, 1886, „Das Zauberschloß“, 1889, „Styrbjörn Starke“ (Nordlandskampf), 1889, „Die Büßerin“, 1890.

Im übrigen wurde zu dieser Zeit nur das Lied gepflegt, und zwar mit großem Erfolg von Emil Sjögren. Die alte Mendelssohn-Schumann-Richtung, der vorher von vielen Komponisten gehuldigt worden war (Norman, Svedbom, Körting, Myrberg), wurde von einer norwegisch-dänischen Strömung (Heise, Lange - Müller, Grieg) verdrängt. Söderman schuf, unbeirrt von dem in den fünfziger und sechziger Jahren üblichen Stil, seine markanten Romanzen und Balladen, und Sjögren wurde sein Nachfolger, obgleich dieser mehr zur lyrischen Poesie hinneigte. Zu seinen besten Liedersammlungen gehören „Sieben Gesänge aus Tannhäuser“ (1881). Von Sjögren wurde auch ein individueller Pianostil geschaffen (Erotonikon 1883).

Die Kammermusik wurde in den achtziger Jahren von dem Aulin-Quartett (gegründet 1887 von T o r A u l i n, 1866—1914) gepflegt, obgleich sehr wenig einheimische Komponisten für diese Stilart schrieben. Vorher hatten N o r m a n und B e r w a l d markante Werke geschaffen, aber die neueren Komponisten wandten sich andern Musikgattungen zu. Nur Sjögren schrieb seine zwei ersten Violinsonaten 1886 und 1889.

Mit den neunziger Jahren siegte die neuromantische Richtung, und die alten Komponisten, welche im vorigen Jahrzehnt um die Gunst des Publikums gerungen hatten, wurden jetzt überall anerkannt und gepriesen. Die Sjögrenromanze erklang überall im Lande, Andreas

Hallén erhielt den Auftrag, die Festoper zur Eröffnung des neuen Operngebäudes zu schreiben („Der Schatz Waldemars“, 1899). Die symphonische Dichtung wurde Modesache (Hallén führte auf: „Toteninsel“, 1898, „Im Herbst“, 1895 u. a.), und das Chorwerk für Soli, Chor und Orchester florierte mit Hallén („Die Wasasage“, 1897, „Die Weihnacht“, 1895) und Erik Åkerberg.

Unter den jüngeren Komponisten, die jetzt auftraten, verdienen Wilhelm Stenhammar (1871–1927) und Hugo Alfvén (geb. 1872) genannt zu werden. Jener errang seinen ersten großen Erfolg 1896 mit dem Chorwerk „Snöfrid“ (schon 1892 war das Chorwerk „Die Prinzessin und der Page“ gegeben) und 1897 mit einer Festkantate. Bald danach versuchte er sich im Musikdrama: „Tirfing“ (Stockholm 1898) und „Das Fest auf Solhaug“ (Stuttgart 1899; Stockholm 1902). Im letzteren blieb er dem Wagnerstil treu, obgleich er durch eine liedmäßige Führung der Melodien das Rezitativische zurückdrängen wollte. Stenhammar, der auch als Pianist und Dirigent hervortrat, schrieb außerdem mehrere Lieder, die starke Aufmerksamkeit erweckten. Der Kammermusik gab er einige mit Erfolg gespielte Streichquartette. Das Aulin-Quartett wurde in den neunziger Jahren fortgesetzt, und Stenhammar gehörte mehrere Jahre diesem Ensemble als Pianist an. 1897–1900 war er außerdem Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft.

Hugo Alfvén errang großen Erfolg mit seinen 2 Symphonien (F-Moll, 1897 und D-Dur, 1899). Mit seiner Jahrhundertkantate, 1900, betrat er die Chorkomposition. Außerdem schrieb er Lieder.

Die schwedischen Volksmelodien als Unterlagen für größere Kompositionen und die nationalen Bestrebungen waren in dieser Zeit fast zurückgetreten, obgleich Ivar Hallström noch in der alten Richtung schrieb. Mit Wilhelm Peterson-Berger (geb. 1867) kam jedoch wieder das national Gefärbte zum Vorschein, und seine Lieder errangen sich einen immer wachsenden Kreis von Bewunderern. Mit dem Festspiel „Sveagaldar“ (1897) begann er seine Wirksamkeit für die Bühne. Der modernen Orchestersuite wurde in den neunziger Jahren u. a. von Hallén und Aulin („Meister Olof“) gehuldigt. Das Orchestergemälde pflegte u. a. Bror Beckman.

Die französische Musik trat zu dieser Zeit wenig hervor, obgleich mehrere Werke von Massenet, Saint-Saëns und C. Franck aufgeführt wurden. Im Orgelspiel machte sich die französische Richtung mehr geltend: die Werke von Widor, Guilmant und Franck wurden überall gespielt. Als namhafter Orgelspieler (und Komponist) ist Gustaf Hägg (1867–1925) zu nennen.

Im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts drang allmählich auch die neuere deutsche Musik durch. Mit wachsendem Erfolg wurden die symphonischen Werke von Richard Strauß („Till Eulenspiegel“, 1901, „Macbeth“, 1906, „Don Juan“, 1907, „Tod und Verklärung“, 1910) aufgeführt. Auch Max Reger wurde bekannt (Serenade, 1906, Weihnachtskantate, 1910). Die letzten Wagnerwerke kamen in diesem Jahrzehnt auf die schwedische Bühne. Die „Walküre“ (Valkyrian) war zwar schon 1895 gegeben, aber „Rheingold“ folgte erst 1901, „Siegfried“, 1905, „Götterdämmerung“, 1907, „Tristan“ in demselben Jahre. Auch andere Komponisten erzielten hübsche Erfolge, darunter besonders d'Albert („Tiefeland“, 1908, „Izetyl“, 1910). Von den Neuitalienern hörte man mit Vorliebe Puccini („Bohème“, 1901, „Tosca“, 1904, „Madame Butterfly“, 1908).

Die schwedischen Komponisten, die die deutsche Kunst weiter verfolgten, waren dieselben wie vorher. Stenhammar, Alfvén und Peterson-Berger waren noch die führenden Geister. Stenhammar schrieb u. a. ein Violinkonzert, 1901, „Ein Volk“ (Chorwerk), 1905, „Ithaka“ (Bariton mit Orchester), „Midvinter“ (Chor und Orchester), 1908, ein Klavierkonzert in D-Moll, 1908 (vorher eines in B-Moll 1894); außerdem noch Kammermusik und Sololieder. Hugo Alfvén führte eine dritte Symphonie in E-Dur, 1906, auf, ein Chorwerk „Vater unser“, 1902, Festspiel, 1909, und die fast überall im Norden gegebenen Orchesterrhapsodien „Midsommarvaka“, 1904, und „Eine Schärensage“, 1905.

Peterson - Berger erzielte seine größten Erfolge im Musikdrama, das Wagnersche Musikdrama in nationaler Richtung weiter verfolgend: „Ran“, 1903, und „Arnljot“, 1910. Das letztgenannte Werk hat einen nachhaltigen Erfolg errungen und gilt als die bedeutendste Nationaloper der Jetztzeit. In der Symphonie „Das Banner“, 1904, wandte er sich auch der großen Orchesterform zu, seine Lieder und Pianokompositionen erfreuen sich auch großer Beliebtheit.

Für die Bekanntmachung der schwedischen Komponisten im Ausland wirkte mit großem Erfolg Aulin, der zusammen mit Stenhammar mehrere Musikfeste, besonders in Deutschland, veranstaltete. Beide gründeten in Stockholm 1902 einen Verein für Orchesterkonzerte. Mit der Gründung eines Orchestervereins in Göttingen 1905 trat allmählich auch die zweite Handelsstadt im Musikleben hervor, und mit Stenhammar und Aulin als Dirigenten konnte Göttingen einige Jahre sogar die Führung übernehmen.

Das zweite Jahrzehnt bezeichnet einen bedeutenden Aufschwung in dem schwedischen Musikleben. Die deutschen Einflüsse sind noch die weitaus nachhaltigsten, doch beginnt allmählich auch der französische Einfluß hervorzutreten, obgleich die Orchesterprogramme nur vereinzelte französische Werke aufzuweisen haben. Richard Strauß als Musikdramatiker ist dem schwedischen Publikum nicht unbekannt geblieben („Salome“, 1908, „Der Rosenkavalier“, 1920), doch hat man sich gegenüber seinen Neuerungen ziemlich reserviert verhalten. Auch d'Albert konnte mit seinem Musikdrama „Die toten Augen“ (1920) nicht durchdringen. Einen nicht unbedeutenden Erfolg hatte Rabaud 1915 mit „Marouf“.

Die schwedischen Komponisten schrieben in diesem und dem folgenden Jahrzehnt öfter für die Bühne, doch hat keines dieser Werke einen nachhaltigen Erfolg gehabt. Peterson - Berger ist mit zwei Werken hervorgetreten: „Die Propheten des Jüngsten Gerichts“, 1919 und „Adils und Elisiv“, 1927. Von neuen Komponisten wurden aufgeführt: Natanael Berg, „Leila“, 1912, Kurt Atterberg, „Härvard der Harfenspieler“, 1919, und „Bäckhästen“, 1925, Ture Rangström, „Mittelalterlich“, 1921, und „Die Kronbraut“, 1922 (Stuttgart 1920). Berg und Atterberg sind auch mit Pantomimballetten hervorgetreten. Von Alfvén, der vorher nicht für die Bühne geschrieben hatte, wurde (1923) ein Ballett „Der Bergkönig“ aufgeführt. Der Wagnerstil wird allmählich mehr moderiert, die melodische Linie tritt immer mehr hervor und damit auch die geschlossenen Musikformen. Die schwedischen Bühnenwerke sind nur oberflächlich vom Impressionismus beeinflusst.

In den Orchesterwerken tritt dagegen der neue Geist mehr in den Vordergrund, obgleich auch hier eine gewisse Mäßigung zu bemerken ist. Die namhaftesten Komponisten für Orchester sind Kurt Atterberg (5 Symphonien, die meisten auch in Deutschland in den letzten Jahren mit Erfolg gegeben, nebst einer neuesten, die 1928 von der internationalen Jury in Wien mit dem ersten (Columbia-) Preise bedacht wurde, Konzerte für Violine, 1913, Cello, 1923, ein

Streichquartett, Orchesterrhapsodie, Konzertouvertüre, Requiem, 1914, u. a.), Ture Rangström (Strindbergsymphonie, 1915, mehrere Orchestergemälde: „Das Meersing“, „Dithyrambe“, „Ein Mittsommerstück“; Kammermusik, Lieder und Klavierstücke), Natanael Berg (symphonische Werke: „Traumgewalten“, „Alles endet, was entsteht“, „Die Jahreszeiten“; Chorwerk: Lobgesang; Saul und David; ferner Klavierquintett, Lieder u. a.) und Oscar Lindberg (symphonische Dichtungen, Konzertouvertüren u. a.). Von den vorher erwähnten Komponisten ist Alfvén mit einer neuen (4.) Symphonie (1919) hervorgetreten, Peterson-Berger mit 2 Symphonien „Sunnanfärd“, 1913 und „Lappland“, 1917, mehreren Festkantaten usw., Stenhammar mit einer Festkantate für die Musikakademie, 1921, „Das Volk in Nifelhem“, „Frühlingsnacht“ usw.

Im Musikleben der Zeit nach 1923 sind wenige Veränderungen eingetreten. Die neuere Tonkunst ist mehr geachtet worden, und man hört jetzt öfter Werke von Schreker („Der ferne Klang“, 1927), Schönberg („Gurrelieder“, 1925), Stravinsky („Pulcinella“, 1927), Hindemith, Honegger, Bartok u. a. Zu der neueren Richtung unter den schwedischen Komponisten gehört Hilding Rosenberg, der mit Symphonien, Kammermusik, szenischer Musik, Sololiedern, Chorgesängen und Pianostücken aufgetreten ist.

Literatur

Norlind, Tobias: Allmänt Musiklexikon (2. Aufl. 1929) und Svensk Musikhistoria (2. Aufl. 1918). — Derselbe u. Morales, O.: K. Mus. Akad. 1771—1921 (1921). — Derselbe u. Trobäck, E.: K. Hovkapellets historia 1526 bis 1926 (1926). — Vretblad, Patrik: J. H. Roman (1914) und Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet (1918). — Hillman, Adolf: Franz Berwald (1920). — Jeanson, G.: Aug. Söderman (1926). — Flodmark, J. H. A.: Elisabeth Olin och Carl Stenborg (1903). — Nyblom, Holger: Gustaf III: s opera (1923). — Persone, Nils: Svenska teatern (1918 ff.). — Mehrere bedeutende Studien der schwedischen Instrumentenkunde sind von Daniel Fryklund herausgegeben. — Eine in deutscher Sprache abgefaßte Übersicht der schwedischen Musikgeschichte ist in der „Musik“, 1904, (von T. Norlind) zu finden; in englischer Sprache „Swedish Music“ (auch von T. Norlind) in „The swedish Year-book 1922“ (spanisch: Suecia 1923).

Tobias Norlind

FINNEN

Die Tonkunst Finnlands erfreut sich seit etwa den letzten fünf Jahrzehnten einer reichen Entwicklung auf nationalem Boden und unter dem Einflusse eines regen Musiklebens. Die Geschichte einer künstlerischen Musikübung im engeren Sinne des Wortes reicht bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, die des Kirchen- und Schulgesanges in das Mittelalter, in die Zeit der Einführung des Christentums und der schwedischen Eroberung (Mitte des 12. Jahrhunderts). Wahrscheinlich befinden sich in der finnischen Volksmusik Elemente aus noch früherer Zeit. Es sind besonders die am wenigsten von der modernen Kultur berührten Teile des finnischen Volkes, die Kareler diesseits und jenseits der östlichen Grenze, die auf dem Gebiete der Volksmusik, wie auch der Volksdichtung, das älteste aufbewahrt haben. Im ganzen kann man drei verschiedene Schichten in der finnischen Volksmusik wahrnehmen. Die älteste wird durch rezitativische und improvisierende Melodik von engem Tonumfang in Verbindung mit einer Art von Prosadichtung repräsentiert (die „Joiku“-Gesänge und die Klageweisen

der Kareler). Eine mehr entwickelte Stufe stellen die Runenmelodien mit ihrem festen rhythmischen Bau dar (mehrere rhythmische Typen, von denen der fünf Fußige:



besonders charakteristisch). Der melodische Ambitus ist auch noch hier gering, oft eine Quinte oder eine Quarte. Als die dritte und neueste Schicht, die allerdings ältere und jüngere Elemente in sich birgt, kann die noch heute überall lebendige Volksmusik von verschiedenen Formen betrachtet werden. Charakteristisch für das neuere Volkslied, das in seinen besten Erscheinungen durch eine ausdrucksvolle, schöne Melodik gekennzeichnet wird, ist ein rhythmischer Typus von zwei Zeilenpaaren mit langen Schlußtönen:



Von neueren Einflüssen abgesehen zeigt sich in den finnischen Volksweisen manchmal eine Verwandtschaft mit den mittelalterlichen Kirchentonarten und dem Minnelied. Eine besondere Gruppe bilden die geistlichen Volkslieder, Varianten von kirchlichen Chorälen und von geistlichen Gesängen oder mehr selbständige Erzeugnisse. Neuerdings hat man mit diesen oft wertvollen Melodien das Kirchenlied bereichern können.

Das traditionelle nationale Tonwerkzeug war der in der alten Volkspoesie gerühmte Kantele, dessen älteste Typen fünfsaitig sind. Ein interessantes Streichinstrument, der mit dem keltischen Crwth nahe verwandte dreisaitige Jouhikantele lebte bis heute in einigen entfernten Gegenden. Von andern alten Instrumenten des Volkes sind das „Bockhorn“ und die Luren und Pfeifen (aus der Birken- und Weidenrinde) des Hirten, von den jüngeren besonders die Geige und die Klarinette und in jüngster Zeit die Ziehharmonika als Tanzinstrumente zu nennen. Die älteren mit Klarinette und Geige gespielten Tanzmelodien hatten offenbar oft ihre Vorbilder in der Kunstmusik des 17.—18. Jahrhunderts.

Der finnischen Volksmusik begann man um 1800 Aufmerksamkeit zu widmen, und namentlich seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist die Arbeit des Sammelns und später auch des Herausgebens plangemäß fortgeführt worden. Eine Monumentaledition „Suomen kansan sävelmiä“ umfaßt bis jetzt ca. 5000 Melodien in 5 Teilen, von Ilmari Krohn (Teil 1—3), Armas Launis (Teil 4) und A. O. Väisänen (Teil 5) redigiert. Auf dem finnischen Gebiet sind im ganzen ca. 15 000 Melodien gesammelt worden. Für die neuere Entwicklung der finnischen Tonkunst war die Volksmusik von großer Bedeutung.

Die ältesten geschichtlichen Denkmäler der Musik sind Neumenschriften aus dem 11.—12. Jahrhundert, die aller Wahrscheinlichkeit nach aus den Landen am Niederrhein stammen. Von der ganzen katholischen Zeit, die bis in das 16. Jahrhundert dauerte, haben sich zahlreiche Codices des römischen Kirchengesanges, zu beträchtlichem Teil leider nur als Fragmente, erhalten. Im späteren Mittelalter war der Kirchengesang Finnlands von der Dominikanerliturgie stark beeinflusst. Weiter ist besonders eine Sammlung von Schulliedern, „Piae Cantiones“, von dem finnischen Studenten Theodoricus Petri Ruuta im Druck herausgegeben (Greifswald 1582; zahlreiche spätere Auflagen) zu nennen. Diese ein- bis vierstimmigen Lieder waren im ganzen schwedischen Reich bekannt, namentlich aber in Finnland heimisch und sehr wahrscheinlich zum Teil auch hier verfaßt: ein ansehnlicher Teil der Lieder findet sich nicht in ausländischen Sammlungen. Auch spätere Denkmäler des Schulgesanges sind

erhalten. Einer selbständigen musikalischen Arbeit begegnen wir weiter in der Reformationszeit, wo manche alte Melodien des lateinischen Kirchengesanges mit finnischem Text versehen und den Anforderungen der neuen Worte angepaßt wurden. Gregorianische Elemente erhielten sich überhaupt lange auch nach der Einführung des protestantischen Chorals, zumal und in gewissem Grade bis heute in den Ordinariummeßgesängen. Die weltliche Musik der älteren Zeit ist bis jetzt wenig untersucht worden; sie konnte kaum eine größere Bedeutung gewinnen, weil die Gunst eines Fürstenhofes fast gar nicht hier zur Hand war. Doch sei erwähnt, daß der musikliebende Herzog Johann (1556—63; später König Johann III. von Schweden) in Abo (finnisch Turku) sich eine eigene Kapelle hielt unter Jören van Heiden, der später in Stockholm tätig war. Die Stadt Abo hatte ihre Stadtpfeifer wenigstens im 17. Jahrhundert, und in der Universität zu Abo (gegründet 1640) war man im 17.—18. Jahrhundert auch wissenschaftlich mit den Fragen der Musik beschäftigt.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, „die gustavianische Zeit“, ward in Schweden-Finnland für Kunst und Wissenschaft günstig. Da begann in Finnland ein eigentliches künstlerisches Musikleben im Anschluß an das überall in dieser Zeit aufblühende Konzertwesen. Eine musikalische Gesellschaft in Abo wurde 1790 gegründet — Konzerte fanden von 1773 an statt —, und ein reges und recht bedeutungsvolles Musikleben (Orchester, Chöre, Kammermusik, Konzerte reisender Virtuosen) dauerte bis in das Jahr 1827, wo die Stadt durch einen verheerenden Brand zerstört wurde. In dieselbe Periode gehört der erste bedeutende finnische Komponist, der weitberühmte Klarinettenvirtuose Bernhard Henrik Crusell (1775—1838), der während seiner besten Jahre in Schweden tätig war. Als Komponist ist Crusell bekannt durch eine Reihe von wertvollen Klarinettenkompositionen, eine Oper („Lilla slafvinnan“), sowie Lieder, besonders diejenigen zu Tegners „Frithiofs-Sage“.

Inzwischen war die politische Stellung Finnlands eine andere geworden, indem das Land 1809 als autonomer Staat mit Rußland vereinigt wurde. Nach dem Brand von Åbo wurde die Universität in die neue Hauptstadt Helsingfors (Helsinki) versetzt, wo von da an das geistige Leben sich konzentrierte. Das Musikleben wurde hier besonders durch Fredrik (Friedrich) Pacius (1809—1891), einen geborenen Hamburger, Schüler von Spohr und Hauptmann, in den Zeichen des klassisch-romantischen Stils befördert. Sein Name lebt namentlich in dem Nationallied Finnlands vom Jahre 1848 (Text von Runeberg) und in andern patriotischen Liedern. Aber auch seine Bühnenwerke „Kung Karls Jakt“ und „Prinsessan af Cypern“ (Texte von Topelius, der Stoff des letzteren aus dem Volksepos Kalevala), sowie „Loreley“ (deutscher Text von Geibel), sind bemerkenswert als erste Erzeugnisse der einheimischen Opernkomposition. Neben Pacius erschienen einheimische Komponisten, die namentlich schlichte, innige Lieder und Chöre von dauerndem Wert schufen. Unter ihnen sind in erster Linie zu nennen: F. A. Ehrström (1801—1850), A. G. Ingelius (1822—1868; komponierte u. a. eine Sinfonie und eine Oper), K. Collan (1828—71), G. Linsén (1838—1914) und J. F. von Schantz (1835—65), der in seiner „Kullervo“-Ouvertüre schon einen Stoff aus der Volkspoese programmatisch behandelte. Die Komponisten dieser Zeit, Pacius eingeschlossen, haben auch schon aus der Volksmusik einigermaßen Eindrücke genommen. Als ein würdiger Nachfolger Pacius' kann der ebenfalls in Deutschland (Danzig) geborene Richard Faltin (1835—1918) betrachtet werden, ein gediegener Musiker, Komponist größerer und kleinerer Vokalwerke, Arrangeur von finnischen Volksweisen und Beförderer des Kirchengesanges.

Faltin nahm auch als Kapellmeister teil an der ersten Tätigkeit der finnischen Oper, die 1870 bis 1879 unter der Leitung des Schöpfers des finnischen Theaters, K. Bergbom, mit großem Enthusiasmus aufrechtgehalten wurde.

Die Periode des modernen Musiklebens tritt mit dem Jahre 1882 ein: da begannen ihr Lebenswerk zwei bedeutende einheimische Musiker mit gediegener künstlerischer Bildung, Martin Wegelius (1846—1906) als Direktor des neugegründeten Konservatoriums (Musikinstitut) und Robert Kajanus (geb. 1856; der derzeitige Dirigent des Städtischen Orchesters zu Helsinki) als Dirigent eines neuen zeitgemäßen Orchesters. Die ausgeprägt nationale Richtung in der schaffenden Tonkunst bekam in Kajanus ihren ersten bedeutenden Vertreter auf finnischem Boden. Schüler des Leipziger Konservatoriums und des norwegischen Komponisten Joh. Svendsen, fing Kajanus an, Volksweisen in größerer Orchesterform zu bearbeiten (zwei finnische Rhapsodien) oder Stoffe aus der alten Volkspoesie orchestral darzustellen („Aino“-Symphonie, „Kullervo“-Trauermarsch). Zu seinen Kompositionen gehören weiter eine Orchestersuite, „Sinfonietta“, Kantaten, Solo- und Chorlieder usw. Die kompositorische Tätigkeit Wegelius' umfaßt Kantaten, Lieder u. a. von kultivierter, feinfühligster Art, tritt aber vor seiner überaus bedeutungsvollen pädagogischen Wirksamkeit zurück.

Um 1890 trat mit den ersten Werken hervor Jean Sibelius (geb. 1865), derjenige Komponist, der vor allem die finnische Musik zur Geltung, nicht nur innerhalb der heimatlichen Grenzen gebracht hat. Schon in seinen Jugendarbeiten, die hauptsächlich Kammermusikwerke sind, zeigte Sibelius ein ausgesprochen eigenartiges Talent. Nach Studien unter Wegelius sowie später in Berlin und Wien begann Sibelius mit ganzer Kraft einer urwüchsigen, reichen Phantasie und im Besitz eines gediegenen orchestralen Könnens zunächst die alte Sagenwelt des finnischen Volkes musikalisch zu illustrieren. Der eigene Stil, den Sibelius schuf, ist nahe verwandt dem finnischen Volkslied, namentlich in dem archaischen Ton der Melodik; Volksweisen als solche hat er aber überhaupt nicht benutzt. Diese prächtigen, herben Tonmalereien sind einer genialen intuitiven Vertiefung in die national-mythischen Stoffe als nächststehend zu betrachten und wurden auch von Anfang an als eine neue nationale Tonkunst begrüßt. Die erste Schaffensperiode des Komponisten reicht etwa bis zum neuen Jahrhundert. Neben den eigentlichen Kalevalawerken: „Kullervo“-Symphonie, die Orchestersuite „Lemminkäinen“ (darin die bekannten Tondichtungen „Der Schwan von Tuonela“ und „Lemminkäinen zieht heimwärts“), „Der Ursprung des Feuers“ und die etwas späteren „Pohjolas Tochter“ und „Luonnotar“, umfaßt sie andre verwandte und oft patriotische Tondichtungen („Eine Sage“, „Karelia“-Suite, „Finlandia“, „Frühlingslied“), Vokalwerke mit Orchester („Snöfrid“, „Gesang der Athener“, „Des Fährmanns Bräute“), die Bühnenmusik zu Adolf Pauls „König Kristian II.“ u. a., sowie eine höchst bemerkenswerte Produktion von Solo- und Chorliedern (Texte z. B. von Runeberg, Fröding, Kivi und aus der Volkspoesie), in denen oft das malerische und das musikalische Element zu einer harmonischen Zusammenwirkung von vollendeter Schönheit sich vereinigen. Auch die erste Symphonie (1899) gehört zu dieser Periode. Die zweite Symphonie (1902) darf als ein Wendepunkt im Schaffen des Komponisten angesehen werden. Die elementare Kraft seiner Tonsprache erreicht hier den Gipfel, und die folgende Zeit wird durch eine ruhigere, mehr nach innen gewandte Kunst gekennzeichnet. Der Schwerpunkt des Schaffens wird gleichzeitig von der Programmmusik auf das rein instrumentale Gebiet, namentlich die Symphonie, versetzt. Diese Entwicklung spiegelt sich deutlich in den (bis jetzt) 7 Symphonien Sibelius'. Während

in den beiden ersten das klassische Formenschema mit eigenartigem und individuell behandeltem thematischen Material erfüllt wird, zeigen die späteren in höherem Grade einen Drang nach Individualität auch in formaler Hinsicht, sie werden knapper und mehr intim gehalten. Die starke Naturstimmung Sibelius' wendet sich in der vierten und fünften Symphonie in das Mystisch-Kontemplative. Auch die übrige, reiche Produktion verrät in großen Zügen dieselbe Entwicklung. Besonders seien noch genannt: die Orchesterwerke „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang“ und „Die Okeaniden“, das Violinkonzert in D-Moll, das Streichquartett „Voces intimae“, die Bühnenmusiken „Pelleas und Melisande“, „Svanevit“, „Belsazars Gastmahl“, „Kuolema“ („Der Tod“, von Arvid Järnefelt; enthält die bekannte „Valse triste“) und „Jedermann“, die Pantomime „Scaramouche“, Chorwerke mit Orchester („Die gefangene Königin“), Lieder, Klavierstücke, Kompositionen für Geige, Cello usw.

Sibelius ist in hohem Grade eine künstlerisch einsam stehende Erscheinung, ohne bestimmten Zusammenhang mit dieser oder jener Richtung in der zeitgenössischen Tonkunst. Einflüsse sind freilich da — so z. B. von Tschaikowsky —, sind aber bei der wahren schöpferischen Eigenart seiner Kunst von sekundärer Bedeutung. Für die finnische Musik muß seine Bedeutung als epochemachend angesehen werden. Die geniale Persönlichkeit, die aus seinen Werken sprach, hat sicher viel dazu mitgewirkt, daß der frühere etwas konventionelle Ton aus der jüngeren Musik Finnlands im allgemeinen gebannt und durch ein Streben nach individueller und nationaler Bedeutsamkeit ersetzt wurde.

Von den Zeitgenossen und Nachfolgern von Sibelius sei zuerst Armas Järnefelt, der derzeitige Hofkapellmeister in Stockholm (geb. 1869) genannt, ein hochbedeutender Musiker und Komponist. Er schuf eine ziemlich eng begrenzte, aber wertvolle Produktion, deren heimatlicher und mit Sibelius verwandter Grundton leicht zu erkennen ist (symphonische Dichtung „Korsholm“, kleinere Orchestersachen, Bühnenmusik „Luvattu maa“, Lieder und Chöre von zarter nordischer Stimmung). Erkki Melartin (geb. 1875, Direktor des Konservatoriums) hat fast alle Gebiete der Komposition berührt, ist aber im Grund als ein ausgeprägter Lyriker von elegischer, gefühlsgesättigter Natur zu fassen. Seine fließende Melodik wandelt gern in den Bahnen des finnischen Volksliedes, während sein Stil im allgemeinen von kunstvoller Polyphonie bis zu den Tendenzen des Impressionismus und neuerdings auch des Expressionismus reicht (vorzügliche Bühnenmusiken, 6 Symphonien, symphonische Orchesterwerke, Streichquartette, Lieder, Klaviersachen, auch eine Oper „Aino“ mit Stoff aus Kalevala). Ein vielversprechendes Talent war der jung verstorbene Ernst Mielck (1877—99; „Dramatische Ouvertüre“ u. a.). Selim Palmgren (geb. 1878, bedeutender Pianist) komponierte zahlreiche beliebte impressionistische Klavierstücke, Lieder und Chöre — besonders wertvoll und eigenartig sind seine Männerchöre —, sowie größere Werke, wie eine Oper „Daniel Hjort“ nach dem Drama J. J. Wecksells, Orchestersuiten („Aus Finnland“), Bühnenmusiken („Tuhkimo“) und mehrere effektvolle Klavierkonzerte („Der Fluß“, „Metamorphosen“, „April“). Auch Palmgren benutzte ziemlich oft Volksmelodien, nähert sich aber im übrigen in gewissem Grade dem Kosmopolitismus in seiner koloristisch wirkungsvollen Schreibart. Eine der gefühlsstärksten Persönlichkeiten der finnischen Tonkunst war Toivo Kuula (1884—1918; zur Zeit des Freiheitskrieges tragischerweise ermordet). Kuula verschaffte sich in der Heimat und im Auslande, Italien (bei Bossi) und Paris ein solides technisches Können und nahm daneben Eindrücke aus der modernen

französischen Musik, die eigentliche Quelle seines Schaffens war aber die Volksmusik und die Natur seiner Heimat, des südlichen Österbottens. Ein glühendes Gefühl, eine reiche musikalische Phantasie und oft eine gewisse Volkstümlichkeit sind seinen Werken eigen: zwei „Österbottische Suiten“ für Orchester, prächtige Tonmalereien enthaltend, Orchester- und Chorwerke, ein Klaviertrio, eine Violinsonate, Kantaten, Lieder und Chöre, u. a. große polyphon bearbeitete Kompositionen a cappella („Omenapuut“, „Auringon noustessa“). Ein mehr nach innen gekehrter und verfeinerter Charakter erscheint in dem ebenbürtigen Schaffen des Leevi Madetoja (geb. 1887). Ein feinsinniger Harmoniker und Kolorist, ist Madetoja einigermaßen durch die moderne französische Musik beeinflusst, bewahrt aber stets die klare Tonalität nebst einem geist- und stimmungsvollen, oft elegisch verschleierte musikalischen Inhalt. Neben symphonischen Dichtungen, Chorwerken mit und ohne Orchester, Solostücken, Klaviersachen, Liedern usw. schrieb Madetoja drei durch ihren persönlichen Gehalt bemerkenswerte Symphonien und eine Oper „Pohjalaisia“. Mit gediegenen Orchester- und Kammermusikwerken trat Erik Furuhjelm (geb. 1883) hervor.

Von den jüngeren Opernwerken wurden oben einige genannt. Auf diesem Gebiete trat als Bahnbrecher auf Oskar Merikanto (1868—1924; Organist und Operndirigent), der die erste Oper in finnischer Sprache „Pohjan neiti“ (1899) schuf; seine späteren Opern stellen eine bedeutende technische Entwicklung in der Richtung des italienischen Verismus dar: „Elinan surma“ („Der Tod Elinas“, nach von Numers) und „Regina von Emmeritz“ (nach Topelius). Merikanto ist in weitesten Kreisen bekannt durch seine große beliebte populär-melodische Liederproduktion. Der Opernkomponist Armas Launis (geb. 1884; betrat zuerst die musikwissenschaftliche Bahn mit Studien über lappische und Runenmelodien) zeigt individuelle Tendenzen in seinen Opern „Seitsemän veljestä“ (deutsch: „Die Sieben vom Jochenhof“) und „Kullervo“ — die Texte nach Kivi und Kalevala — durch reichliche künstlerische Anwendung von Mitteln der primitiven Volksmusik und durch die konsequente Ausbildung eines finnisch-rezitativischen Stils. Das Gebiet des Oratoriums hat zuerst Ilmari Krohn (geb. 1867; Vertreter der modernen Musikwissenschaft an der Universität zu Helsingfors) mit seinem Werke „Ikiaartehet“ („Die ewigen Schätze“, 1912) betreten. Krohn, der in seinen Schöpfungen speziell auf den architektonischen Bau zielt, ist auch sonst ein fruchtbarer Komponist: er schrieb Kantaten, Lieder, Chöre, speziell auch geistliche, sowie neuerdings eine Oper „Tuhotulva“, („Die Sündflut“, 1919).

Von den Komponisten, die hauptsächlich nur die kleineren Formen des Solo- und Chorlieds pflegten, sind besonders zu nennen: Emil Genetz (geb. 1852; vorzügliche patriotische Männerchöre), P. J. Hannikainen (1854—1924), Karl Flodin (1858—1925), Otto Kotilainen (geb. 1868), Axel von Kothén (1871—1927), Mikael Nyberg (geb. 1871) und Axel Törnudd (1874—1923). Eine Sonderstellung hat der vielverdiente Chordirigent und Schriftsteller Heikki Klemetti (geb. 1876; Schöpfer und Leiter des ausgezeichneten Chors „Suomen Laulu“); er trat mit stilvoll ausgearbeiteten Chören und vorzüglichen Arrangements von historischer und Volksmusik auf. Eine Reform des Kirchengesanges auf nationalgeschichtlichem Grund wurde von Krohn, Klemetti und Nyberg ausgeführt.

Mit der staatlichen Selbständigkeit trat eine neue Periode im Leben des finnischen Volkes ein. Die oben charakterisierte musikalische Produktion gehört im wesentlichen zu den Jahrzehnten vor diesem Wendepunkt. Der Boden, auf dem sie gewachsen, wurde von einem Einfluß

der deutschen klassisch-romantischen Kunst befruchtet. Später, bei dem Suchen nach ihrer Eigenart, nahm sie mehr Eindrücke von den modernen Richtungen der romanischen und slawischen Musik. Unter diesen Beziehungen zu der ausländischen Musik entstand auf eigenem Boden eine kultivierte, im einzelnen verschiedenartige, in dem ernsten nationalen Grundton aber viele gemeinsame Züge aufweisende musikalische Kunst. Die Komponistengeneration, die hauptsächlich in den letzten Jahren hervorgetreten ist, schließt sich zum Teil an diese Tradition. So namentlich Lauri Ikonen, der bis jetzt 2 Symphonien in ernstem ungekünstelten Orchesterstil, Lieder, Chöre, Kammermusik u. a. schrieb, während in den Kompositionen von Heino Kaski (Orchester- und Klavierkompositionen, Lieder), Ernst Linko (Pianist; u. a. 2 Klavierkonzerte) und Armas Maasalo (Chöre, auch neuerdings größere Kompositionen) eine mehr populär und volkstümlich gehaltene Schreibweise erscheint. Außerdem hat auch die expressionistische Richtung Vertreter gefunden. Besonders sind zu bemerken die großgedachten Orchesterwerke von Väinö Raitio („Nocturne“, „Fantasia estatica“, „Antigone“; außerdem Symphonie, Quintett, Streichquartett u. a.). Auf modernem Boden steht auch der Liederkomponist Yrjö Kilpinen, der eine reiche Produktion von ausdrucksvoller, stark individueller Lyrik schuf. Von den übrigen jüngeren Tonsetzern seien weiter Aarre Merikanto (Symphonie, symphonische Dichtungen u. a.), der hervorragende Pianist Ilmari Hannikainen (Klavierkonzert), Bengt Carlson (Kammermusik), Arvo Laitinen, Eino Linnala, Uuno Klami und Sulho Ranta genannt.

Literatur

Eine zusammenfassende Geschichte der Tonkunst Finnlands fehlt vorläufig. Von Studien und Artikeln seien genannt:

Andersson, Otto: *Inhemska musiksträfvanden*. Helsingfors 1907. — Andersson, Otto: *J. J. Pippingsköld och musiklivet i Åbo 1808—1827*. Helsingfors 1921. — Flodin, Karl: *Finska musiker och andra uppsatser i musik*. Helsingfors 1900. — Derselbe: *Martin Wegelius*. Helsingfors 1922. — Haapanen, T.: *Die Neumenfragmente in der Univ. Bibl. Helsingfors*, 1924. — Krohn, I.: *Geistliche Volksmelodien in Finnland. 1899*. — Launis, A.: *Estnisch-finnische Runenmelodien*. Monographien über Sibelius von E. Furuhielm (1916; schwedisch und finnisch), W. Niemann (Leipzig 1917) und die englische von R. Newmarch (1905; deutsch 1906).

Toivo Haapanen

ESTEN

Die Musik Estlands ist relativ jungen Datums. Noch bis 1819 befand sich das Bauernvolk der Esten (ugro-finnischer Volksstamm) in Leibeigenschaft der herrschenden deutsch-baltischen Minorität, die einst als Ordensritter im 13. Jahrhundert das Land eroberte. Beweise für eine reich ausgeprägte Musikalität der Esten lassen sich aus den ältesten Zeiten erbringen: die Verehrung des Gesangsgottes „Wanemuine“ („Ältester der anderen“, — finnisch „Wäinämöinen“), die Sagen und Lieder, in denen die tiefe Musikalität des Volkes Ausdruck fand, schließlich der große erhaltene Volksmelodienschatz. Bisher sind ca. 15000 Melodien

gesammelt worden — eine für das Einmillionenvolk verhältnismäßig hohe Zahl. Die Schaffung eines Melodienkataloges ist zur Zeit in Angriff genommen worden.

Unter den Volksmelodien finden sich zwei scharf getrennte Gruppen. Die älteren sog. „Runenmelodien“ sind kurze melodische Floskeln, zu denen litaneiartig (meist durch Vorsänger und Chor) längere Texte vorgetragen resp. improvisiert wurden. Es sind kurze 4- resp. 8-Takter, am häufigsten in der Motivgliederung $\widehat{aa'}$ oder $\widehat{a' b' a' b'}$, mit dem für sie charakteristischen Quartenambitus und starken Spuren der alten Kirchentöne. Die zweite Gruppe, die der eigentlichen „Lieder“, ist bedeutend jüngeren Datums (19. Jahrhundert): hier zeigen sich bereits erdrückende Einwirkungen deutscher (auch russischer) volkstümlicher Melodik sowie Einflüsse der Kunstmusik.

Nicht minder rege entwickelt war auch die Instrumentalmusik im Volke. Das älteste und populärste, in den Sagen und Liedern meistgenannte Nationalinstrument war die noch bis ins 19. Jahrhundert allgemein im Gebrauch gewesene „Kannel“ (finn. Kantele), ein Halbpsalterium in Vogelflügelform, als Brettzither aus einem einzigen Holzblock geschnitzt, mit bootartig ausgehöhltem Resonanzkörper, dem eine Schalldecke angeheftet wurde. Ein Teil der Instrumente (besonders der aus den russischen Grenzgebieten südlich des Peipussees) weist eine freigeformte, den Schallkörper überragende Verlängerung der Resonanzdecke auf. Die Zahl der Drahtsaiten war durchschnittlich sechs bis sieben, in manchen Gegenden bis neun. Als „rootsi kannel“ (Schweden-Kannel) war in den Küstengebieten und auf den Inseln die sog. nordische Harfe (tallharpa) im Gebrauch, eine viersaitige, mit dem Bogen gespielte Streichleier. Eines der beliebtesten Instrumente, hauptsächlich zur Besorgung der Tanzmusik, war der Dudelsack unter dem Namen „toropil“ („torupill“). Verbreitung fand auch die rundbügelige Maultrommel („parrupill“) und unter der Benennung „mollpill“ ein mit dem Bogen gestrichenes Monochord. Schließlich seien noch die zahlreichen Arten von Hirten-schalmeyen („vile“), Hörner aus Holz, Horn, Metall („sarv“) und die aus Holzleisten gefertigten und durch Bastumwicklung zusammengehaltenen, oft bis 2 m langen „Hirtenposaunen“ („karjapasun“) genannt.

Beeinträchtigt wurde die Entwicklung der Volksmusik einerseits durch das schwere Sklavenleben, andererseits durch die zu Beginn des 19. Jahrhunderts sich im Volke immer mehr ausbreitende Herrnhuter Brüdergemeinde, die einen direkten Kreuzzug gegen das Volkslied unternahm, wodurch viel wertvolles Gut verloren ging. Die durch diese Sekte in ihrem Bestande gefährdete lutherische baltische Kirche suchte das Volk wieder an sich zu ziehen durch eine Pflege geistlichen Chorgesanges, die im Volke regen Anklang fand. Es gelang den deutschen Pastoren auf dem flachen Lande eine Chorgesangsbewegung ins Leben zu rufen: allorts entstanden Bauernchöre — und hiermit setzt die eigentliche estnische Kunstmusikpflege ein. Besondere Bedeutung erlangte ein Chor im Flecken Oberpahlen, um 1840 vom dortigen Schulmeister Martin Willberg (Schüler eines Nägeliüngers) gegründet. Der hochbegabte örtliche Pastor Emil Hörschelmann (1810–1854) verfaßte für diesen Chor die ersten estnischsprachigen geistlichen Originalkompositionen — schlichte, aber tief gehaltvolle Chorgesänge, die in ihrer Art zwischen Choral und evangelischer Motette stehen.

In Joh. Wold. Jannsen erstet dem Volke ein nationaler Führer, der die Gesangsbewegung aus den Grenzen einer volkserzieherisch-religiösen in die Bahnen einer völkisch-abolitionistischen lenkt. Er organisiert 1869 anlässlich des 50jährigen Befreiungstages von der Leibeigen-

schaft in Tartu-Dorpat ein erstes allgemeines estnisches Gesangsfest, dem bald weitere Sängerevents folgten. Diese Gesangsbewegung wurde zum Hauptfaktor im raschen kulturell-sozialen Aufstiege der Esten.

Gleichzeitig traten die ersten estnischen Vokalkomponisten, anfangs noch Dilettanten, auf den Plan, um eigene a-cappella-Lieder zu schaffen (die Schullehrer Brüder A. Säbelmann-Kunileid, Fr. Säbelmann, A. Thomson u. a.). Infolge Chorliteraturmangel setzte aber ein immer stärkerer Import deutscher Liedertafellieder ein, besonders unter dem Nachfolger Jannsens, Karl August Hermann (1851–1908), unter dessen Leitung die estnische Gesangsbewegung äußerlich allerdings ihren glänzendsten Kulminationspunkt erreichte, der aber das ganze Land mit billigen, musikalisch wertlosen Chorliedchen (auch Hunderten eigener Produktion) überschwemmte. Die nächstfolgenden Komponistengenerationen, Absolventen des Petersburger Konservatoriums, hatten Mühe, den eingerissenen seichten Liedertafelstil qualitativ zu heben, anfangs durch Anlehnung an die deutsche romantische Liedschule (Mendelssohn). Hier sind zu nennen Johannes Kappel (1855–1907), Konstantin Tütnpu (1865 bis 1927), Miina Hermann (geb. 1864) — letztere auch als Chorleiter von Bedeutung. Erst Alexander Sprenk-Läte (geb. 1860) gelang es, in seinem Liedschaffen nationale Töne anzuschlagen, ihm folgte Artur Kapp (geb. 1878). Volkstümliche melodische Wendungen, Tonmalereien, Humor sind die neuen Elemente ihres kraftvoll urwüchsigen Schaffens, Belebung der Mittelstimmen und hier und da auch polyphone Schreibweise ihre technischen Hilfsmittel. Den Höhepunkt eines nationalen Liedschaffens erreichte der geniale Mart Saar (geb. 1882), unerschöpflich geistreich im Verarbeiten und Imitieren volkstümlicher Motive.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts beginnt auch ein Instrumentalmusikschaffen sich zu regen. An erster Stelle steht der Altmeister Rudolf Tobias (1873–1918). Nationale Motive werden mit starker persönlicher Eigenart durchtränkt, die Darstellungsweise ist oft herbe, wuchtig und dramatisch gespannt, bei voller technischer Beherrschung der Ausdrucksmittel. Von seinen Werken seien nur genannt die Oratorien „Jenseits des Jordan“ und „Jonas“, die Kantate „Ecclesia“, Ballade „Sest ilmaneitsist“, Ouvertüre „Julius Cäsar“, „Capriccio“, Klavierkonzert, dazu Kammermusiken, Lieder, Klavier- und Orgelwerke sowie ein „Kalewala“-Opernfragment. Überschätzt wurde der leider jungverstorbene Orgelkomponist Peter Süda, der nur wenig hinterließ. Neben A. Läte („Kalewala“-Ouvertüre, Streichquartett u. a. m.) und A. Kapp („Suite über estnische Volksweisen“, Ouvertüre „Don Carlos“, Kantate „Zur Sonne“, Oratorium „Hiob“, Kammermusiken und Orgelwerke) ist Mihkel Lüdig (geb. 1880, erster Direktor des Konservatoriums zu Tallinn; Orchesterwerke: Suite „Lembit“, „Ouvertüre-Phantasie“, „Johannisnacht“) zu nennen. Die beiden letzteren weisen in ihrer Instrumentalmusik russischen Einfluß auf (Tschaikowsky), ebenso in ihren Liedern mit Klavierbegleitung, die sich dem russischen Romanzenstil nähern. Epigonenhaft muten die Kompositionen des ausgezeichneten Klaviervirtuosen Artur Lemba (geb. 1885) an: bald klassizistisch gerichtet, wie etwa in den Fugen und seinem Meisterwerk, der monumentalen Toccata, — bald romantisch angehaucht, wie im Klavierkonzert und den Symphonien Nr. 1 und 2 („Auf dem Lebenswege“); letzteres Werk spielt in den beiden Schlußsätzen schließlich ins Gebiet der billigen Volksliederpotpourris hinüber, von dem leider nur zu viele estnische Komponisten ein gewisses „nationales“ Gepräge für ihr Schaffen erhofften, — eine bedauerliche Verirrung auf der Suche nach dem nationalen Stil. Ein starkes Talent

trat jüngst mit Heino Eller (geb. 1887) in Erscheinung: unter Verzicht auf jegliche melodische Anlehnung an Volksgut und Vokalschaffen, sind hier Orchesterwerke entstanden, die trefflich den Stimmungsgehalt des nordischen Landschaftscharakters mit impressionistischen Mitteln wiedergeben (die symph. Bilder „Abenddämmerung“ und „Morgenröte“, „Nächtliche Klänge“, „Scherzo“, „Symph. Legende“). Ellers Partituren sind mosaikartige Filigranarbeit, bei Neigung zu zarter Pastellmalerei (Klavierpreluden!). Mit den „Phantomen“ und einem Streichquartett trat in seinem Schaffen eine Wendung zum Expressionismus ein. In letzterer Richtung arbeitet auch Adolf Vedro in seinen Orchesterwerken mit stark programmatischem Einschlag („Sinfonietta“, „Wiegensang“, „Scherzo“ und verschiedene Bühnenmusiken). Mit eigenen Orchesterwerken („Schlacht bei Kriuscha“, „Phantasie über Volkweisen“, Salonstücke für Orchester) ist auch der hervorragende estnische Dirigent Raimund Kull an die Öffentlichkeit getreten. Als vielversprechende jüngste Musiker wären noch zu nennen Arkadius Krull und Ewald Aaw mit seiner Oper „Die Wikinger“ (Estonia-Oper, Tallinn, 1928). Die ganze estnische Instrumentalmusik ist noch ungedruckt. Neuerdings wurden vom staatlichen Kulturfond Kompositionen zwecks Drucklegung erworben.

Dem aufsteigenden Instrumentalschaffen gegenüber befindet sich das a-cappella-Schaffen, das seinen Höhepunkt überschritten hat, im Verfall. Hier wird seit der staatlichen Selbständigkeit in Anlehnung an eine große Vergangenheit nur Epigonenarbeit geleistet. Von neueren Vokalkomponisten wären nur zu nennen der Lyriker Juhan Aawik (geb. 1884) und Juhan Simm (geb. 1885; auch Orchestersachen, Bühnenmusik zu „Kalewipoeg und der Gehörnte“), die u. a. als populäre Sängersfestdirigenten bekannt sind.

Für die Fortführung der Gesangspflege im Lande als einer historischen Tradition sorgt der „Eesti Lauljate Liit“ (Estnischer Sänger-Bund), der in fünfjährigen Intervallen (1923, 1928 usw.) allgemeine Gesangsfeste veranstaltet und der alle Chöre des Landes umfaßt, ebenso wie die zahlreichen Bläservereinigungen, deren Aufblühen hauptsächlich der Privatinitiative eines alten Dorfschulmeisters, D. O. Wirkhaus, und seiner Familie zu verdanken war.

Literatur

Volksmusik. Hermann, K. A.: Über die estnischen Volkweisen.¹ Verh. d. Estn. Ges. zu Dorpat, 1891. — Launis, Armas: Über Art, Entstehung und Verbreitung der estnisch-finnischen Runenmelodien. Helsingfors 1913. — Graf, Walter: Das estnische Volkslied. Wiener Diss.

Historisches. Tammann, A.: Die estnischen allgemeinen Gesangsfeste im XIX. Jahrhundert. (Estnisch, ohne Jahreszahl). — Neumann, Lennart: Einige Kapitel aus der estnischen Musikgeschichte. „Looming“, 1924. (Estnisch.) — Kasemets, Anton: Aus der Vergangenheit der estnischen Chorbewegung, und: Streifzüge auf dem Gebiet der estnischen Musikgeschichte. „Muusikaleht“, 1925f. (Estnisch.) — Arro, Elmar: Über das Musikleben in Estland im XIX. Jahrhundert. Diss. Wien 1928.

Elmar Arro

RUSSEN

Rußland hat seinen Part im Konzerte der großen europäischen Kulturmächte als letzte erst um die Wende des 18. Jahrhunderts übernommen. Viel weiter zurück führt natürlich die Geschichte des russischen Volksliedes und der russischen Kirchenmusik, die jedoch anfangs von gar keiner Bedeutung für die weltliche Kunstmusik in Rußland waren. Erst zu Beginn

des 19. Jahrhunderts wurde die Ergiebigkeit dieser zwei unerschöpflichen Musikquellen erkannt. Später waren es dann gerade die Elemente des russischen Volksliedes und des liturgischen Kirchengesanges, die der russischen Kunstmusik ihr eigenartiges, von jeder andern Musik so völlig verschiedenes Gepräge verliehen. Das Verdienst, diese Elemente — von denen die auf den alten Kirchentonarten aufgebaute Harmonik und die leittonlose Melodik sowie der freie unsymmetrische Rhythmus die wichtigsten sind — sinngemäß in die Kunstmusik eingeführt zu haben, gebührt dem „Vater der russischen Musik“, Michael Glinka. Seinen Nachfolgern war es vorbehalten, die weitgehendsten Konsequenzen aus den dadurch gewonnenen stilistischen Grundprinzipien zu ziehen.

Die Geschichte des russischen Volksliedes reicht in die Zeiten grauen, sagenumsponnenen Altertums hinein. Sie ist älter als die des russischen Reiches, zu dem sich im 9. Jahrhunderte die verschiedenen slawischen Stämme vereinigten. Schon im 6. Jahrhundert erzählen byzantinische Schriftsteller von gefangenen Slawen, die zwar keine Waffen zu handhaben verstanden, wohl aber die „Gusli“ meisterten, jenes älteste russische Volksinstrument, das sich über ein Jahrtausend lang im Gebrauche des musizierenden russischen Volkes erhalten hat. Die musikalische Ethnographie, deren Forschungen in Rußland auf Grund überreich vorhandenen musikalischen Materials zu den interessantesten und überraschendsten Ergebnissen geführt haben, ist es sogar gelungen, Zusammenhänge der russischen Volksmusik mit dem griechischen Altertum aufzuzeigen.

Die Geschichte der russischen Kirchenmusik läßt sich bis ins 9. Jahrhundert hinein verfolgen, d. h. bis zu der Zeit, als der apostolische Fürst Wladimir der Große von Byzanz her das Christentum und mit ihm den „engelgleichen“ Gesang der byzantinischen Kirche übernahm. Den dokumentarischen Beweis für den genetischen Zusammenhang der russischen und byzantinischen Kirchenmusik enthalten die ältesten Notenhandschriften beider Länder. Aus ihnen geht zur Evidenz die Übereinstimmung der altbyzantinischen Neumen mit den altrussischen — den sogenannten „Krkjki“ — hervor. Das vergleichende Neumenstudium hat auf diesem Gebiete noch manche interessante Aufgabe zu lösen.

Die ersten Anfänge der Kunstmusik in Rußland ließen von ihrer späteren erstaunlichen Entwicklung nichts ahnen. Unter den Moskauer Zaren hatte die weltliche Musik in Rußland jahrhundertlang Perioden schwerster Verfolgungen zu überstehen. Musik außerhalb des kirchlichen liturgischen Gebrauches galt geraume Zeit als „eitel Fleischeslust und Teufelspuk“ und wurde von den um das Seelenheil ihrer Untertanen mehr als nötig besorgten Moskauer Zaren und Patriarchen in Acht und Bann getan. Noch im Jahre 1636 wurde, auf Grund eines Dekrets des Moskauer Patriarchen Joasaph, ein Autodafé von Musikinstrumenten am Ufer der Moskwa abgehalten, wobei mehr als 50 Fuhren Instrumente zu Lob und Preis Gottes eingeäschert wurden.

Mit dem Regierungsantritt Peters des Großen begann in Rußland eine Zeit blinder Nachahmung alles „Westeuropäischen“, auf dem Gebiete der musikalischen Kunstübung, ebenso wie auf dem Gebiete der Staatsverwaltung, des Gesellschaftslebens, der Literatur und der bildenden Künste. Besonders die prunkvolle und verschwenderische Hofhaltung der weiblichen Beherrscherinnen Rußlands, der Zarrinnen Anna, Elisabeth und Katharina II., war der Blüte aller Künste, also auch der Musik, günstig. Der Bedarf an Musik und Musikern wurde vorläufig allerdings fast ausschließlich aus Italien gedeckt. Francesco Araja, Baltasaro Galuppi,

Tomaso Traëtta, Giovanni Paësiello, Giuseppe Sarti, Vincenzo Martin „il spagnolo“, Domenico Cimarosa nahmen nacheinander die sehr erstrebte, weil glänzend dotierte Stellung eines russischen Hofkapellmeisters ein. Die Zahl der Opern, die diese Maëstri für die Petersburger Bühne schrieben, ist Legion, doch befindet sich keine darunter, die für die musikgeschichtliche Entwicklung Rußlands irgendeine Bedeutung gewonnen hätte. Der erste von den am russischen Hofe tätigen italienischen Komponisten, der seine Aufmerksamkeit der russischen Volksmusik zuwandte und insofern als Vorläufer Glinkas bezeichnet werden kann, war Catterino Cavos (1776—1840), der im Verlaufe eines Vierteljahrhunderts die Rolle eines musikalischen Diktators in Petersburg spielte, nachdem er sich aus bescheidensten Anfängen zu höchsten musikalischen und höfischen Ehren emporgeschwungen hatte. In seinen zahllosen Opern benutzte er hin und wieder russische Volksmelodien, freilich ohne zu ahnen, welche gewaltige musikalische Kraft in diesen Tönen schlummerte. Seine letzte Oper „Iwan Sussanin“ ist dadurch bemerkenswert, daß in ihr derselbe Stoff verarbeitet ist wie in Glinkas „Leben für den Zaren“.

Ogleich auch um die Wende des 18. Jahrhunderts noch das offizielle Musikleben Rußlands ausschließlich von Italienern beherrscht wurde, so begannen um diese Zeit doch die ersten einheimischen musikalischen Kräfte sich schüchtern zu regen. Auf den Opernbühnen erschienen Werke russischer Schüler der italienischen Maëstri. Ihre Namen sind uns größtenteils nicht erhalten, denn in der Mehrzahl der Fälle handelte es sich um Leibeigene begüterter Aristokraten, deren Namen ihren Zeitgenossen nicht wichtig genug erschienen, um der Nachwelt überliefert zu werden. Eine Ausnahme bildet ein gewisser Fomin, der mit seinen Singspielopern „Anjuta“ und „Der Müller“ (1779) sensationellen Erfolg errang. Charakteristisch ist, daß diese ersten musikalischen Bühnenwerke russischer Verfasser aus Moskau, dem Herzen Rußlands, stammten und nicht immer bis nach Petersburg drangen. In Petersburg machten die auf dem Gebiete der Liederkomposition dilettierenden Hofkavaliere von sich reden: Alabjew, dessen „Nachtigall“ mehr als ein halbes Jahrhundert lang das populärste Lied in Rußland gewesen ist, Warlamow, dessen Lied „Der rote Sarafan“ bald zum Volksliede wurde, Gurilew, Titow, Graf Wielhorski u. a. Zwei Petersburger Komponisten, Beresowski (1745—1777) und Bortnjanski (1751—1825), die auf dem Gebiete der Kirchenmusik Bedeutendes leisteten, kommen für die Entwicklung der profanen Musik in Rußland so gut wie gar nicht in Betracht. Der einzige russische Komponist weltlicher Musik, der in Rußland vor Glinka Werke geschaffen hat, die der Zeit einigermaßen erfolgreich getrotzt haben, ist Alexei Werstowski (1799—1862). In seiner Oper „Askolds Grab“, die noch am Anfange des 20. Jahrhunderts zum Repertoire vieler Opernbühnen in Rußland gehörte, spürt man schon ein wenig vom Hauche echter Volkstümlichkeit und von jenem wahren Verständnis für den Geist der russischen Volksmusik, aus dem später die Meisterwerke Glinkas, Mussorgskis und Rimski-Korssakows geboren werden sollten.

Michael Glinka (1804—1857) wird in Rußland mit Recht als eine Art musikalischer Nationalheiliger verehrt. Seine beiden Opern, „Das Leben für den Zaren“ und „Russlan und Ludmilla“ (nach dem gleichnamigen Märchenpoem von Puschkin), sind tatsächlich die Urquellen, aus denen alle Strömungen der russischen Musik hervorgegangen sind. Das Erscheinen der Erstlingsoper Glinkas, „Das Leben für den Zaren“, erregte einen wahren Aufruhr in den Musikkreisen und in der gesamten kunstverständigen Gesellschaft Petersburgs. Die ita-

lienische Musik mit ihrer zuckersüßen Melodik und wenig aufregenden Harmonik und die bodenständige russische Kunst Glinkas, nicht ohne Schlacken noch, doch kräftig, eigenartig und höchst bedeutungsvoll als Gesamterscheinung und in vielen Einzelheiten, standen sich als Rivalen gegenüber. Die Anhänger beider Richtungen bekämpften sich nicht weniger leidenschaftlich, als seinerzeit etwa die Gluckisten und Piccinnisten in Paris. Der endgültige Sieg blieb, obgleich das Kriegsglück anfangs schwankte, den Werken Glinkas. Ihre Bedeutung liegt nicht darin, daß Glinka gelegentlich volkstümliche russische Melodien verwandte oder ähnlich klingende erfand. Das hatten andere vor ihm auch schon getan. Die befreiende Tat Glinkas bestand vielmehr darin, daß er den nationalen Geist, den Gesamtcharakter der russischen Volksmusik erfaßte und in seinen Werken wiederzugeben bestrebt war — kurz, daß es ihm gelang, einen eigenartigen, für alle seine musikalischen Nachfolger in Rußland vorbildlichen musikalischen Stil zu begründen. An der Vervollkommnung dieses höchst charakteristischen nationalrussischen Musikstils hat Glinka sein Leben lang gearbeitet, ohne doch selbst von den erreichten Resultaten wirklich befriedigt zu sein. Seine Musik geriet ihm für den eigenen Geschmack bald „zu italienisch“, bald „zu deutsch“, entsprechend den beiden Etappen seines musikalischen Bildungsganges in Italien bei Francesco Basili und in Berlin bei Siegfried Dehn, dem verdienten Musikgelehrten und Bibliothekar der Königlichen Musikbibliothek. Noch als Dreiundfünfzigjähriger begab sich Glinka zum zweiten Male nach Berlin, um in gemeinsamem Studium mit dem von ihm über alles verehrten Dehn den Schlüssel zur natürlichen Harmonisierung der russischen Kirchenkantilenen und Volkslieder zu suchen und um, wie er sich ausdrückte, „den abendländischen Fugenstil mit den Grundbedingungen der russischen Musik durch die Bande einer legitimen Ehe zu verknüpfen“. Der Tod vereitelte dieses Streben, von dem sich die russische Musik die bedeutungsvollsten Resultate versprechen durfte. Mit seiner ersten Oper hatte Glinka der Kunst die russische Wirklichkeit erschlossen, die nachher Musorgski zu so unerhört genialen Leistungen inspirieren sollte. Mit der zweiten, „Russlan und Ludmilla“, die dem „Leben für den Zaren“ in musikalischer und stilistischer Hinsicht weit überlegen ist, begab er sich aufs vielverheißende Gebiet der russisch-orientalischen Märchenphantastik, das nachher Rimski-Korssakow die Anregung zu seinen reizvollsten Kunstwerken bieten sollte.

Der unmittelbare Nachfolger Glinkas als tonangebende musikalische Persönlichkeit in Rußland wurde Alexander Dargomyshski (1813—1869). Obgleich nur wenige Jahre jünger als Glinka, ist Dargomyshski nie als sein Rivale aufgetreten, sondern immer als getreuer Hüter, Vorkämpfer und Verkünder der von Glinka ausgehenden künstlerischen Ideen. Seine erste Oper, die, wie es lange schien, auch seine einzige bleiben sollte, „Russalka“ („Die Nixe“), ordnet sich vollkommen den von Glinka aufgebrachten Stilprinzipien unter. Die „Russalka“ gehörte seit ihrem Erscheinen neben der erstgeborenen Oper Glinkas zu den beliebtesten Repertoirstücken sämtlicher russischer Opernbühnen. Doch liegt die Bedeutung Dargomyshskis für die musikgeschichtliche Entwicklung seines Landes nicht in diesem Werke. Dargomyshski beschränkte sich nicht nur darauf, fremde Art mit Geschick nachzuahmen, er trug auch seine eigenen Ideen in die von ihm gepflegte Kunstgattung hinein. Schon in seinen späteren Liedern, deren er ebenso wie der Schöpfer des „Russlan“ viele überaus sangliche und melodienreiche geschrieben hat, äußerte sich ein über Glinka hinausgehendes Bestreben nach musikalischer Charakteristik und wahrheitsgetreuer Deklamation. An der Schwelle des Grabes stehend

schrieb er dann das Werk, das gleich Glinkas beiden Opern eine Fundgrube von Anregungen für das spätere musikalische Schaffen in Rußland werden sollte: den „Steinernen Gast“ — eine wortgetreue Vertonung von Puschkins gleichnamigem dramatischen Gedicht. Dieses Werk ist ein bewußter Reformversuch auf dem Gebiete der musikalischen Bühnenkunst. Gleich Wagner — von dem er jedoch unbeeinflußt war und den er kaum kannte — wollte Dargomyshski beim musikalischen Bühnenkunstwerk das „Drama“ ins Zentrum des Interesses gerückt sehen. Dadurch, daß er das fertig vorliegende Drama Puschkins durchkomponierte, wurde er dazu geführt, auf formale musikalische Gliederungen im Sinne der alten „Oper“ zu verzichten. Der „Steinerne Gast“ bewegt sich in freiem rezitativischem Fluß, und das Hauptgewicht des musikalischen Ausdrucks liegt eben in diesem „melodischen“ Rezitativ, nicht, wie bei Wagner, im Orchester, das bei Dargomyshski die musikalische Charakteristik nur unterstreicht, ohne sich jemals zu selbständiger Bedeutung zu erheben. Dargomyshski starb, bevor er sein letztes Werk vollendet hatte. Seinem Wunsche entsprechend hat César Cui die Schlußakte der ersten Szene nachkomponiert und Rimski-Korssakow die ganze Oper instrumentiert.

Das musikalische Vermächtnis Glinkas und Dargomyshskis wurde von einer Gruppe junger Musiker übernommen, die sich in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Petersburg gebildet hatte und die von kühnen, fortschrittlichen, ja revolutionären musikalischen Ideen beseelt war. Von ihren Widersachern wurde die Gruppe dieser „Fünf“ anfangs als „mächtiges Häuflein“ verspottet und verlacht. Der alternde Dargomyshski, den sie als ihr geistiges und musikbegeisterten Jünglingen viel Bedeutsames für die künstlerische Zukunft Rußlands zu erwarten sei. Der Verlauf der Dinge hat ihm recht gegeben. Von den „Fünf“ war damals eigentlich nur ein einziger „gelernter“ Musiker: Mili Balakirew. Die übrigen waren: der Fähnrich der Garde Modeste Mussorgski, der Artillerieleutnant César Cui, der Midshipman der Flotte Nikolai Rimski-Korssakow und der Student der Militärmedizinischen Akademie Alexander Borodin.

Der weitaus bedeutendste Geist von ihnen war unzweifelhaft Mussorgski (1835—1881). In Rußland ist das erst etwa ein Vierteljahrhundert nach seinem Tode, im übrigen Europa noch viel später erkannt worden. Mussorgski war in jungen Jahren — was er später in gewisser Hinsicht selbst bedauert hat — der typische musikalische Revolutionär. Er hielt nichts von überlieferter musikalischer Weisheit und war aus Grundsatz Autodidakt. Zu seiner künstlerischen Lebensaufgabe machte er — nachdem er den Militärdienst quittiert hatte — anschließend an die Ideen Dargomyshskis die Reform der Oper und der Liedkunst. Auf beiden Gebieten hat er Unerhörtes, in seiner Art unerhört Geniales geleistet. „Zu neuen Ufern“ lautete die Losung, die er auf sein künstlerisches Banner geschrieben hatte. Seine beiden Opern, die er selbst „musikalische Volksdramen“ nannte, gehören zweifellos zu den bedeutendsten Erscheinungen der musikdramatischen Weltliteratur. Dem „Boris Godunow“ dienten die gleichnamigen dramatischen Szenen Puschkins als textliche Unterlage, zu der „Chowanschtschina“ („Die Fürsten Chowanski“) verfaßte er, unter Assistenz des russischen Kunsthistorikers und Musikschriftstellers Wladimir Stassow, selbst den Text. In beiden Werken entrollt Mussorgski, geleitet vom Streben nach künstlerischer Wahrheit, eine Reihe musikalischer Kulturbilder von fast unheimlicher Naturtreue und Ausdruckskraft. Dasselbe gilt im kleinen von seinen zahlreichen, von niemandem erreichten, geschweige denn übertroffenen Liedern,

unter denen besonders die drei Zyklen „Ohne Sonne“, „Lieder und Tänze des Todes“ (zu Gedichten von Graf Golenischtschew-Kutusow) und „Die Kinderstube“ (Text von Mussorgski) hervorragen. Die geniale Vielseitigkeit der künstlerischen Begabung Mussorgskis äußert sich unter anderem darin, daß er für Situationen von burlesker Komik und für solche von tiefster erschütternder Tragik gleich überzeugende musikalische Ausdrucksformen zu finden vermochte.

Gänzlich andere künstlerische Bahnen schlug der um 10 Jahre jüngere Rimski-Korssakow (1844–1908) ein. Von den gleichen nationalistischen Idealen beseelt, wandte er sich doch nicht, gleich Mussorgski, der historischen Wirklichkeit zu, sondern der unhistorischen, darum aber nicht weniger reizvollen und anziehenden russischen Märchen- und Sagenwelt. Hatte Mussorgski den Wert der Technik auf dem Gebiete der Komposition unterschätzt, so maß ihr Rimski-Korssakow eine fast übertriebene Bedeutung zu. Durch strenge Selbstzucht (er schrieb über ein Jahr lang täglich eine Fuge) entwickelte er sein satztechnisches Können bis zur Höchstgrenze. In Anwendung dieses außerordentlich starken Könnens hat er dann, unterstützt durch seine reiche musikalische und dichterische Phantasie, eine lange Reihe musikdramatischer Kunstwerke von höchstem Wert geschaffen. An erster Stelle stehen darunter die Märchenopern „Snegurotschka“ („Schneeflöckchen“), „Sadko“, „Das Märchen vom Zaren Saltan“, „Das Märchen von der Stadt Kitesch“, „Das Märchen vom Goldenen Hähnchen“. Unter seinen übrigen Opern, deren Stoffe der historischen Wirklichkeit entnommen sind, ist die „Zarenbraut“ die bedeutendste. In dem einaktigen Musikdrama „Mozart und Salieri“ wiederholte Rimski-Korssakow das Experiment Dargomyshskis: ein dramatisches Gedicht von Puschkina wortgetreu und ohne Kürzungen in Musik zu setzen. Auch auf dem Gebiete der symphonischen Musik hat Rimski-Korssakow sehr bemerkbare Spuren hinterlassen mit der Symphonie „Antar“ und der symphonischen Märchensuite „Scheherezade“. Rimski-Korssakow war ein gewaltiger Meister der Instrumentierungskunst. Er hat dem Orchester seine raffiniertesten Klanggeheimnisse abgelauscht, die er dann in seinem überaus wertvollen „Handbuch der Instrumentationslehre“ weiter verraten hat.

Im Gegensatz zu Mussorgski und Rimski-Korssakow, die den Militär- bzw. Marinedienst quittierten, um sich ganz der Musik zu widmen, blieb Borodin (1834–1887) dem von ihm gewählten bürgerlichen Berufe treu. Er starb als Professor der Militärmedizinischen Akademie in Petersburg, an der er zur Zeit seiner künstlerischen Sturm- und Drangperiode Student gewesen war. Die berufsmäßige Beschäftigung mit der medizinischen Wissenschaft brachte es mit sich, daß Borodin nicht viel Zeit zum Komponieren fand. Auch war die Produktionskraft seines eigenartigen Talentes ohnehin nicht sehr stark. Seine einzige Oper „Fürst Igor“ ist ein reifes Meisterwerk, besonders bemerkenswert durch das darin mit großem Geschick und feinem Verständnis zur Anwendung gebrachte orientalische Kolorit. In dieser Beziehung ist Borodin für alle seine Zeitgenossen und Nachfolger vorbildlich geblieben. In der symphonischen und Kammermusikliteratur hat sich Borodin durch seine beiden Symphonien und seine zwei Streichquartette einen festen und ehrenvollen Platz gesichert.

Viel fruchtbarer, aber auch viel weniger bedeutend war der vierte im Bunde, Cui (1835 bis 1915), der von Geburt Franzose, der Erziehung und Gesinnung nach jedoch durch und durch Russe war. Cui hatte das Talent, sowohl als Komponist wie auch als Schriftsteller einen sehr glatten, leicht dahinfließenden Stil zu schreiben, dem das lesende und hörende Publikum

ohne Anstrengung, und deshalb gerne, folgte. Es fehlt ihm nicht an graziösen und pikanten Einfällen, doch geht seinem musikalischen und literarischen Schaffen die Tiefe und die Größe ab. Für die Entwicklung der russischen Musik waren wichtiger als seine zahlreichen Opern („Ratkliff“, „Mademoiselle Fifi“, „Die Hauptmannstochter“ u. a.) die polemischen und musik-kritischen Aufsätze, die er fast ein halbes Jahrhundert lang in einer der gelesensten Petersburger Tageszeitungen geschrieben hat. Die schriftstellerische Tätigkeit Cuis war trotz oder wegen ihrer Einseitigkeit von unzweifelhafter Bedeutung für die Popularisierung der von ihm und seinem Kreise vertretenen fortschrittlich-nationalistischen musikalischen Ideen in Rußland.

Der am wenigsten produktive von den Begründern der „neurussischen Schule“ — diese Bezeichnung wurde für die Bestrebungen der „Fünf“ in Rußland selbst geprägt — war Balakirew (1837—1910). Dennoch kommt ihm eine nicht geringe Bedeutung zu. Die Überlegenheit seiner musikalischen Kenntnisse prädestinierte ihn von vorneherein zu einer führenden Rolle inmitten seiner anfangs nur dilettierenden musikalischen Gesinnungsgenossen, die übrigens alle, mit Ausnahme von Rimski-Korssakow, einige Jahre älter waren als er. Diese Führerrolle behielt er auch später bei, als die andern selbst längst zu „Meistern“ geworden waren. Balakirew verfügte über einen sehr scharfen Verstand und ein überaus sicheres autoritatives Urteilsvermögen. Seine Ansicht wurde infolgedessen meist als Orakelspruch anerkannt. Wenn auch nicht Erzeuger, so war er doch zum mindesten der geistige Pate der meisten Meisterwerke der neurussischen Schule. Und nicht nur dieser, denn auch der einem ganz andern Lager angehörige Tschaikowski nahm gerne manche von Balakirew gebotene Anregung auf. Er selbst komponierte wenig, vorzugsweise für Klavier, da er selbst ein bemerkenswerter Pianist war („Islamey“), und Lieder. An seiner Orchesterfantasie „Tamara“ hat er fast sein ganzes Leben lang gearbeitet. Eine von den Grundlagen der nationalen musikalischen Entwicklung, die von den Mitgliedern der neurussischen Schule ausging, war natürlicherweise das russische Volkslied. Die folkloristische Forschung hatte sich bis dahin vorzugsweise mit der textlichen Seite der russischen volkstümlichen Liedkunst befaßt. Balakirew und Rimski-Korssakow gebührt das Verdienst, wertvolle, wenngleich nicht sehr umfangreiche Sammlungen russischer Volkslieder in eigener, vollkommen stilgerechter Harmonisierung herausgegeben zu haben.

Neben der von Glinka und Dargomyshski angebahnten, von Mussorgski und Rimski-Korssakow zur höchsten Blüte gebrachten fortschrittlich national gefärbten Musikrichtung kamen in Rußland von der Mitte des 19. Jahrhunderts an auch gemäßigte „internationale“ musikalische Grundsätze zur Geltung, die sich nach den von der westeuropäischen, speziell der deutschen Musikentwicklung gebotenen Richtlinien orientierten. Ihre Vertreter nannte man mit Entlehnung eines Ausdrucks aus der politischen Terminologie: „die Westlinge“. Der erste bedeutende unter ihnen war Alexander Sseroff (1820—1871), eine höchst bizarre Persönlichkeit, dessen Wirken als gefürchteter und einflußreicher Musikkritiker für die Entwicklung des musikalischen Geschmacks in Rußland zeitweise von bestimmender Bedeutung war. Sseroff polemisierte mit Leidenschaft gegen die nationalistischen musikalischen Bestrebungen des „mächtigen Häufleins“ der Fünf und brach nicht ohne Erfolg Lanze um Lanze für die in Rußland zu seiner Zeit nicht sonderlich beliebte Kunst Richard Wagners, an dem Sseroff mit einer an Vergötterung grenzenden Schwärmerei hing. Erst als Vierziger wagte Sseroff seinen ersten Versuch als Opernkomponist mit der nicht etwa im Wagner-, sondern im Meyerbeerstil komponierten „großen“ fünftaktigen Oper „Judith“. Das Werk erzielte einen durchschlagenden

den Erfolg und hat sich, ebenso wie die zweite Oper Sseroffs, „Rogneda“, bis zur jüngsten Zeit im Repertoire der russischen Opernbühnen erhalten. Weniger glücklich war Sseroff mit seiner letzten Oper „Feindesmacht“, die er unvollendet hinterließ. In diesem Werke, dessen hochdramatische Fabel (nach einem Drama von Ostrowski) dem russischen Dorfleben entnommen ist, tritt die Armut der musikalischen Erfindung Sseroffs — etwa im Vergleich zu Mussorgski — in erschreckender Weise zutage.

Zwei weitere Vertreter der „internationalen“ Musikrichtung in Rußland waren die Brüder Anton und Nikolai Rubinstein (1829—1894 bzw. 1835—1881). Das Gebahren Anton Rubinsteins als Komponist war in so hohem Grade weltbürgerlich, daß er in dieser Beziehung für die russische Musikgeschichte nicht in Betracht kommt, trotz seiner in Rußland überaus populären Oper „Der Dämon“ (nach dem gleichnamigen Poem von Lermontow). Von höchster Bedeutung für Rußland dagegen war die administrative musikalische Wirksamkeit der beiden Brüder. Anton Rubinstein war einer von den Begründern und der eigentliche Initiator der unter dem Protektorat der Prinzessin Helene von Sachsen-Altenburg im Jahre 1861 ins Leben gerufenen „Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft“. Er und sein Bruder Nikolai waren die Direktoren der beiden ersten Konservatorien in Rußland, in Petersburg und in Moskau, um die sich bald eine unübersehbare Menge von Tochteranstalten fast in sämtlichen Provinzstädten Rußlands gruppierte. Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft bot, bevor die Revolution von 1917 ihr ein Ende bereitete, mit ihren Konservatorien, Musikschulen und Konzertunternehmungen das Bild einer so großartigen musikalischen Organisation, wie sie kaum ein anderes Land aufzuweisen gehabt hat.

Der erste russische Komponist, der den Ruhm der russischen Musik weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaustrug und die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf sich zog, war Peter Tschaikowski (1840—1893). Das nationale Element erkannte er nur als gelegentliche Würze des musikalischen Stils an und befließigte sich im übrigen, eine musikalische Weltsprache zu reden, die überall ohne vorherige Vorbereitung verstanden werden könnte. Der ungeheure Erfolg, den seine Werke in der ganzen Welt gefunden haben, beweist, daß es ihm gelungen ist, seine Absicht zu erreichen. Tschaikowskis verschwenderisch begabte musikalische Natur versuchte sich auf allen Gebieten der Komposition mit dem gleichen Erfolge. Der starke ungekünstelte Ausdrucksgehalt seiner Musik verhilft ihr selbst zu einer unmittelbaren fortreißenden Wirkung. Tschaikowski ist immer, auch in seinen umfangreichsten Werken, Lyriker. Er spricht immer von sich selbst. Aber was er zu sagen hat, ist meistens so interessant oder doch anziehend, daß man ihm diese musikalische Selbstbespiegelung nicht verübeln mag. Hin und wieder läßt er seinem ungebundenen slawischen Temperament die Zügel schießen. Doch ist das kein Nachteil, sondern eher ein Vorzug seiner Werke, besonders in einer Zeit, in der echtes Empfinden so oft durch gekünstelte Maniertheit ersetzt wird. Am bedeutendsten ist Tschaikowski in seinen Symphonien, von denen die sechste „Pathetische“ eine von kaum einem andern Werke der modernen symphonischen Literatur erreichte Popularität in der ganzen Welt errungen hat. Ebenso erging es in Rußland seiner Oper „Eugen Onégin“, deren Melodien bald jedermann auswendig kannte, ebenso wie die Verse des ihr zugrunde liegenden Puschkinschen Romans. Von einer zweiten Oper, deren Stoff einem Prosaroman von Puschkin entnommen ist, „Pique Dame“, wurde der Erfolg des „Onégin“ fast erreicht. Dagegen versagte das Talent Tschaikowskis gegenüber den Anforderungen großer historischer Opern

(„Die Jungfrau von Orleans“, „Die Opritschniki“, u. a.) Für die Behandlung derartiger Stoffe fehlte ihm die epische Ruhe und die Objektivität des über seinem Stoffe stehenden Dramatikers. Seine Kammermusik und viele seiner überaus zahlreichen Lieder wurden im Anschlusse an seine Symphonien bald in der ganzen Welt bekannt, ebenso sein 1. Klavierkonzert, das von Hans von Bülow, dem es gewidmet ist, mit beispiellosem Erfolg in die Konzertsäle Europas und Amerikas eingeführt wurde.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verschiebt sich der Schwerpunkt des russischen Musiklebens von Petersburg nach Moskau. Schon Tschaikowski war, obgleich er seine Schul- und Studienjahre in Petersburg verlebt hatte, mehr Moskowiter gewesen als Petersburger. 11 Jahre lang (1866—1877) wirkte er als Professor am Moskauer Konservatorium, und als er diese Stellung aufgab, wählte er ein nahe bei Moskau gelegenes Landhaus (in Klin) zu seinem ständigen Aufenthaltsorte. Den Übergang von Tschaikowski zur nächsten Musikergeneration bildet in Moskau sein bedeutendster Schüler und jüngerer Freund Sergei Tanejew¹⁾ (1856 bis 1916), der auch sein Nachfolger als Professor des Kontrapunktes und der freien Komposition am Moskauer Konservatorium wurde. Tanejew verfügte über eine erstaunliche Fülle musiktheoretischer Kenntnisse. Mit seinem grundlegenden zweibändigen Werke „Der imitierende (verschiebbare) Kontrapunkt im strengen Stil“ hat er sich ein unvergängliches Denkmal als Musikgelehrter gesetzt. Auf dem Gebiete der Komposition leistete Tanejew besonders in der Kammermusik höchst Gediegenes und Wertvolles, wenngleich es ihm an wirklicher Eigenart gebrach. Ein Oratorium „Johannes von Damaskus“ ist in Rußland vielfach aufgeführt worden, auch seine Operntrilogie „Oresteia“. Von größter Bedeutung für die musikalische Kultur seines Landes war die pädagogische Tätigkeit, die Tanejew fast 40 Jahre lang am Moskauer Konservatorium ausgeübt hat. Die Tanejew-Schüler bildeten in Moskau, ebenso wie die Rimski-Korssakow-Schüler in Petersburg, eine „Klasse“ für sich.

Der bedeutendste Schüler Tanejews ist Alexander Skrjabin (1872—1915) — zweifellos die hervorragendste musikalische Persönlichkeit, die das an eigenartigen Talenten so reiche Rußland nach Mussorgski und Tschaikowski hervorgebracht hat. Die Musik Skrjabins schien anfangs ganz aus dem Geiste Chopins und Liszts geboren. Zeugnis davon legen seine zahlreichen Klavierkompositionen etwa bis Opus 34 (vierte Sonate) und seine ersten beiden Symphonien ab. Allmählich entäußerte sich die musikalische Sprache Skrjabins immer mehr aller fremden Einwirkungen und rang sich zu einer vollkommen selbständigen, im höchsten Sinne des Wortes originalen Ausdrucksweise durch. Die späteren Orchesterwerke Skrjabins („Poème divin“, „Poème de l'extase“, „Prometheus“) sind der künstlerische Ausdruck eines schöpferischen Hochgefühls, das von der philosophischen Weltanschauung Skrjabins inspiriert wurde: Vergöttlichung des Menschen, Zusammenbruch und Neuschaffung des Weltengebäudes in einem zu erreichenden Zustande höchster schöpferischer Ekstase, Übergang zu einem neuen „Daseinsplan“. Skrjabin träumte nicht nur von einer synthetischen Zusammenfassung sämtlicher Künste in einem Gesamtkunstwerke, sondern wollte alle Sinneseindrücke überhaupt der Kunst dienstbar machen. In der symphonischen Dichtung „Prometheus“ wird die Musik schon von einer Farben- und Lichtsymphonie begleitet, die auf einem besonderen System der Partitur notiert ist („Clavier à lumière“). In seinem „Mysterium“, das halb rituelle Handlung, halb

¹⁾ Nicht zu verwechseln mit seinem Onkel, dem weit weniger bedeutenden Komponisten, Hofmeister des Kaiserlichen Hofes, Alexander Tanejew.

Kunstwerk sein sollte, beabsichtigte er dann, die höchste Synthese aller möglichen Kunst- und Sinneseindrücke zu vollbringen und damit selbst den Anstoß zur Verwirklichung seines philosophischen Lebensraumes im Sinne eines weltgeschichtlichen, ja kosmischen Vorganges zu geben. Das Ringen und Streben Skrjabins war gigantisch. Der Tod setzte ihm ein Ziel, indem er den knapp Zweiundvierzigjährigen im ersten Jahre des Weltkrieges dahinraffte. Die Gegenwart steht dem künstlerischen Schaffen Skrjabins noch zu nahe, um ein endgültiges Urteil darüber zu fällen. Bemerkenswert ist die harmonische Evolution, die sich in seiner Musik vollzieht und die ihn endlich — auf dem Wege der Intuition und nicht auf dem theoretischer Spekulation — zu einer neuen Grundharmonie, dem sechstönigen Quartenakkorde führte, der zum ersten Male im „Prometheus“ in Erscheinung tritt. Damit hatte Skrjabin einen der vielen Wege gefunden, auf dem eine weitere Entwicklung und Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel erreicht werden kann. Spätere Zeiten werden darüber urteilen, ob es der richtige war.

Einen weniger hohen Flug nahm das starke Talent Sergei Rachmaninows (geb. 1872). Rachmaninow schreibt keine transzendente Weltanschauungsmusik, sondern fußt mit seinen Kompositionen mitten in alltäglichster Wirklichkeit. In unmittelbarer Anlehnung an Tschai-kowski hat Rachmaninow doch viele bedeutende Werke geschaffen. Allerdings verleugnen sie nur selten ihren epigonenhaften Charakter, trotz der stark persönlichen Note, die sie durchdringt. Am wertvollsten sind seine Klavierkompositionen, unter diesen wieder die vier Konzerte. Eine Jugendoper „Aleko“ sowie zwei spätere einaktige Opern „Francesca da Rimini“ und „Der geizige Richter“ haben in Moskau Erfolg gehabt. Mit dem letztgenannten Werke setzte Rachmaninow das Experiment Dargomyshskis und Rimski-Korssakows fort, indem er als textliche Vorlage zu seiner Oper wortgetreu und ohne Kürzung die gleichnamige dramatische Szene Puschkins benutzte. Von seinen zwei Symphonien ist die erste nur einmal in Petersburg aufgeführt und nicht herausgegeben worden, während die zweite, ebenso wie eine gedankentiefe und inhaltsreiche viersätzigige Chorkantate, „Die Glocken“, sich rasch in den Konzertsälen eingebürgert hat. Außerordentliche Popularität hat Rachmaninow in Rußland als Liederkomponist erreicht. Auch auf diesem Gebiete folgte er den Traditionen Tschai-kowskis und nicht denen Mussorgskis.

In den Werken aller Moskauer Komponisten ist im Gegensatz zu ihren Petersburger Kollegen nichts von „offiziell“ Nationalismus zu spüren. Es fehlt ihnen die mitunter etwas aufdringlich wirkende melodische und harmonische Etikette des „made in Russia“. Sieht man näher hin, so wird man sich über die Nationalität der betreffenden Verfasser wahrscheinlich nicht lange im Zweifel sein, doch muß zu dieser Feststellung immerhin schon die psychologische Sonde benutzt werden. Auf Grund rein äußerlicher Merkmale kann sie nicht gemacht werden. Eine Sonderstellung in bezug auf seine Nationalität nimmt unter den Moskauer Komponisten Nikolai Medtner (geb. 1879) ein. Zwei Seelen kämpfen sozusagen in seiner Brust. Medtner ist Deutschrusse. Das tritt in seiner Musik deutlich zutage. Er hat das Glück, nicht die Nachteile, sondern die Vorzüge beider Nationen in sich zu vereinigen: den weit-herzigen Schwung der slawischen Natur mit dem tiefen Ernst und der Gründlichkeit des Deutschen. Ein eigenartiges und kostbares Besitztum der russisch-deutschen Musikkultur ist der Liederschatz Medtners (drei Folgen Goethelieder, zwei Folgen Puschkinlieder, Texte von Nietzsche, Tjutschew, Fet u. a.). Der Schwerpunkt seines künstlerischen Schaffens liegt

jedoch in seiner Klaviermusik. Sie umfaßt eine stattliche Reihe bedeutender Werke (Sonaten, zwei Konzerte, Märchen, Novelletten, Dithyramben u. a.), in denen sich Medtner als würdiger Schüler des großen Kontrapunktikers Tanejew zeigt.

Weitere Tanejew-Schüler sind Reinhold Glière (geb. 1874), hauptsächlich durch seine Kammermusik, die leicht an den Stil Borodins anklingt, und seine Lieder, aber auch durch einige symphonische Werke („Die Sirenen“) bekannt; Sergei Wassilenko (geb. 1872), dessen Erstlingswerk, eine Kantate, denselben Stoff behandelt, wie Rimsky-Korssakows mytische Oper „Kitesch“ und der im übrigen sowohl in seinen Liedern als auch in seiner symphonischen Musik („Der Garten des Todes“, nach Oscar Wilde u. a.) eine ausgesprochene Vorliebe für „pandämonische“ Stoffe bekundet. Einen ehrenvollen Platz nimmt unter den Moskauer Komponisten der zweitjüngsten Generation George Catoire (geb. 1861) ein, der gleich Cui seiner Abstammung nach Franzose ist, in seiner Musik jedoch ein durchaus slawisch anmutendes Naturell bekundet. Catoire ist ein sehr feiner, etwas grüblerischer Kopf, dessen überaus reizvolle Kammermusikwerke noch nicht die ihnen gebührende Beachtung gefunden haben.

Dasselbe Monopolrecht, das Tanejew als Pädagoge in Moskau ausübte, lag in Petersburg in den Händen Rimski-Korssakows, seit er im Jahre 1871 die Professur für freie Komposition am Petersburger Konservatorium übernommen hatte. Tanejew bemühte sich mit Erfolg, seinen stockrussischen Schülern seine internationale musikalische Weltsprache beizubringen, Rimski-Korssakow dagegen gelang es, sogar der musikalischen Ausdrucksweise seiner Schüler nichtslawischer Nationalität (der Lette Wihtol, der Italiener O. Respighi, sein nachmaliger Schwiegersohn M. Steinberg u. a.) einen leichten russischen Akzent zu verleihen.

Der bedeutendste Rimski-Korssakow-Schüler der älteren Generation ist zweifellos Alexander Glasunow (geb. 1865), seinerzeit das „Wunderkind“ der neurussischen Schule. In anderthalb Jahren absolvierte Glasunow den gesamten Kursus der Kompositionslehre und brachte schon als Sechzehnjähriger seine erste Symphonie, der bis jetzt noch sieben weitere nachgefolgt sind, zur Aufführung. Glasunow, der das nationale Element in der Musik weniger auffallend unterstreicht, als die übrigen Mitglieder der neurussischen Schule, ist der einzige reinblütige Symphoniker unter den Petersburger Komponisten. Fürs Theater, das ihn nie sonderlich gereizt hat, hat er nur ein Ballett „Raimonda“ geschrieben, das neben den Balletten von Tschaikowski („Dornröschen“ und „Der Schwanensee“) zu den prunkvollsten Ausstattungsstücken des Großen Theaters in Moskau und des Marientheaters in Petersburg gehörte. Nach dem Tode Rimski-Korssakows wurde Glasunow sein Nachfolger nicht nur als Professor der freien Komposition, sondern auch als Direktor des Petersburger Konservatoriums.

Von älteren Rimski-Korssakow-Schülern haben sonst noch merkbare Spuren in der russischen Musik hinterlassen: Anatol Ljadow (geb. 1855), der feinsinnige Klavier- und Orchesterpoet, Nikolai Tscherepnin (geb. 1873), der gleich Glasunow die Phantastik der Rimski-Korssakowschen Orchesterfarben dem Ballette dienstbar machte („Pavillon der Armida“).

Ganz neue Wege schlug der Hauptvertreter einer jüngeren Generation Rimski-Korssakow-Schüler ein, Igor Stravinski (geb. 1882). Nicht unbeeinflusst durch die zu Anfang des 20. Jahrhunderts in der französischen Malerei und Musik auftauchenden Richtungen — Stravinski lebte nach Absolvierung des Petersburger Konservatoriums dauernd in Paris und in der

Schweiz —, zog Stravinski in seiner Musik die letzten Konsequenzen dieser Bewegung, der die Farbe alles, die Zeichnung nur wenig bedeutete. Blendendes Orchesterkolorit, sprühender Geist und Witz einer skrupellosen Kontrapunktik vermögen wohl einen vergnüglichen Ohrenschmaus zu bereiten — das beweist der Welterfolg der Musik Stravinskis —, doch wäre es zum mindesten übereilt, in den Seitensprüngen solcher geistreichen Harlekinaden den einzig folgerichtigen Entwicklungsgang der Tonkunst zu sehen. Die Hauptwerke Stravinskis sind die fürs russische Ballett in Paris geschriebenen Ballette: „Petruschka“, „Le sacre du printemps“, „Le renard“, die Oper „Mavra“ (Text nach Puschkin), und die symphonischen Werke „Der Feuervogel“ (Jar ptiza) und „Feuerwerk“. Etwa um das Jahr 1924 vollzog sich ein radikaler Bruch in der Kompositionstechnik Stravinskis. Er war es, der auch für die Musik den Grundsatz der „modernen Sachlichkeit“ aufstellte und ihren Verzicht auf rein emotionelle Gehalte forderte. Stilistisch äußerte sich das als Zurückgreifen auf vorklassische Muster, wobei dieser Neo-Klassizismus durch ein seltsames Gemisch von Raffinement und Primitivität, Askese und Überschwang charakterisiert wird. Die Hauptwerke dieser Art sind: ein Klavierkonzert mit Blasorchester und Kontrabässen, eine Klaviersonate, „Sinfonien“ für Bläser, das szenische Oratorium „Oedipus rex“ (auf lateinischen Text) und das antikisierende Ballett „Apollon Musagète“ (Streichorchester). — Ein jüngerer talentvoller Nachahmer Stravinskis ist Sergei Prokofieff (geb. 1891), der die Prinzipien der frühen Stravinskischen Kompositionstechnik aus dem Theater auch auf reine Konzertmusik überträgt (drei Klavierkonzerte, „Sarcasmen“ und andere Klavierstücke). Von seinen Opern wurde „Die Liebe zu den drei Orangen“ in vielen Ländern Europas, auch in Deutschland, und in Amerika aufgeführt, eine andere: „Der Spieler“ (nach Dostojewski), nur in Amerika. Unaufgeführt sind eine Jugendoper „Magdalena“ und sein neuestes Bühnenwerk „Der feurige Engel“. In allen diesen Werken und auch in seinem Ballett „Le Bouffon („Das Märchen vom Tölpel, der sieben Tölpel über-tölpelte“) ist der überlegen ironische, ja witzige Stil seiner glänzenden Orchesterbehandlung bemerkenswert.

Man sollte glauben, daß die russische Revolution von 1917, die das ganze staatliche und wirtschaftliche Leben des Landes von unterst zu oberst kehrte, auch auf dem Gebiete der Musik zu den überraschendsten Ergebnissen hätte führen müssen, wurde doch in der Sowjetrepublik der „Futurismus“ zeitweilig zur staatlich beglaubigten offiziellen Kunstrichtung erklärt. Allein die russischen Musiker haben den politischen Machthabern des Landes nicht den Gefallen getan, nun auch „bolschewistisch“ zu komponieren und die politischen Experimente auf musikalischem Gebiete nachzuahmen. Eher machte sich eine leichte Reaktion bemerkbar. Über die Vertreter dieser jüngsten Komponistengeneration Rußlands ist ein abschließendes historisches Urteil natürlich noch nicht möglich, handelt es sich bei ihnen allen doch erst um Anfänge. Die vielversprechendsten Namen dieser jüngsten russischen Komponistengeneration sind: Nicolai Mjaskowski (geb. 1881), Verfasser von 10 Symphonien, der konservativen Richtung angehörend, Nikolai Roslawez (geb. 1881), in seinen zahlreichen Kammermusikwerken Vertreter der extrem linken Gruppe der russischen Komponisten, die Brüder Grigori und Alexander Krein (geb. 1879 bzw. 1883), Samuel Feinberg (geb. 1890), Anatol Alexandrow (geb. 1888), deren Stil sich hauptsächlich aus dem Skrjabin herangebildet hat, Leonid Polowirkin (geb. 1900), Leo Knipper (geb. 1900), Wassili Schirinski (geb. 1904) u. a. Ganz besonders ragt unter ihnen Issai Dobrowen (geb. 1893) hervor, seit 1923 als Emigrant

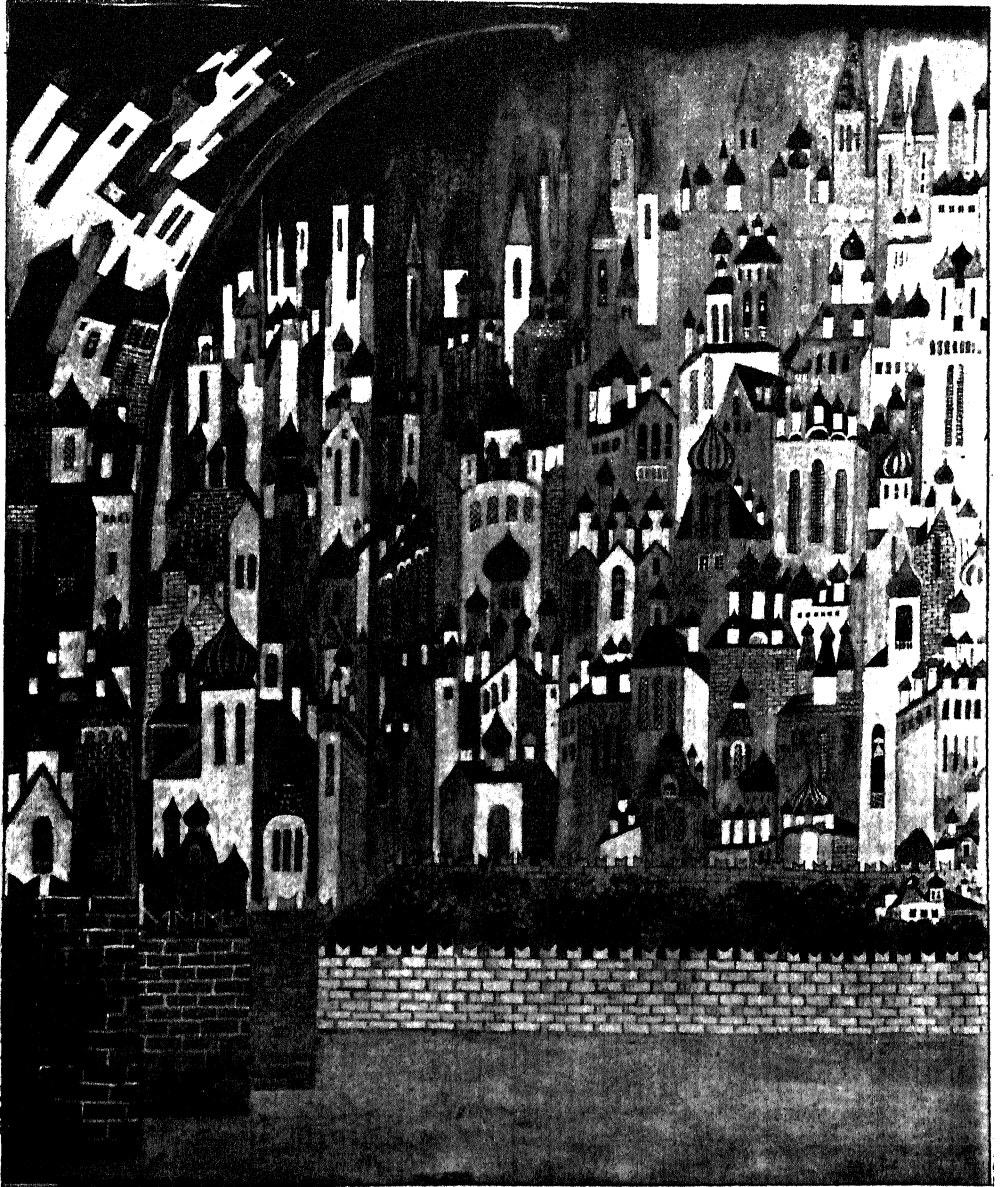


Abb. 87. I. Stravinski: Szenenbild zu „Der Feuervogel“ von N. Gontcharowa, 1926, zweites Bild.
Aus Gregor-Fülöp, Das russische Theater, Wien, Amalthea Verlag.

im Auslande lebend, dessen Klavierkompositionen, Kammermusik (Violinsonate) und Lieder beweisen, daß man auch heute noch auf dem Gebiete der Musik durchaus Eigenartiges und Neues zu geben vermag, ohne harmonische Logik durch atonales Chaos zu ersetzen.

In der zweiten Hälfte des 19. und im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts hat Rußland eine nicht geringe Bedeutung für die Entwicklung der europäischen Musik gewonnen. Die von Skrjabin, Mussorgski, Stravinski entdeckten Wege werden nun ja auch von andern Nationen mit Erfolg begangen. Ob einer von diesen Wegen zu neuen Höhen und Gipfeln führen wird, darüber ist uns Zeitgenossen das Urteil versagt. Eines scheint sicher: ganz im Sande verlaufen werden sie sich nicht.

Literatur

Russisch

Stassow, W.: Gesammelte Werke Bd. III (enthält seine sämtlichen musikwissenschaftlichen, kritischen, historischen, biographischen Arbeiten, darunter die Mussorgski-Biographie), Bd. IV (als Nachtrag, Petersburg 1906). — Findeisen, N., M. J. Glinka. Petersburg 1898, Neuauflage 1923. — Derselbe: A. N. Sseroff. Moskau 1904. — Iwanow, M. M.: Geschichte der russischen Musik. Petersburg 1913. — Tschaikowski, M.: Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskis. Moskau 1900—1902. — Ssabanejew, L.: N. A. Skrjabin. Moskau 1916. — Rimski-Korssakow: Chronik meines musikalischen Lebens. Petersburg 1909. — Glebow, Igor: „Symphonische Etuden“, Leningrad, 1922.

Französisch

Olenine d'Alheim, M.: Le legs de Mussorgski. Paris 1908. — Calvocoressi, D.: Moussorgski (1909 in Chantavoines „Maîtres de la Musique“). — Cui, C.: La musique en Russie. Petersburg.

Deutsch

Tschaikowski, M.: Das Leben P. J. Tschaikowskis. Deutsch von P. Juon. Petersburg 1904. — Stein, Rich. H.: P. I. Tschaikowskij. Stuttgart 1927. — Rimski-Korssakow, N. A.: Chronik meines musikalischen Lebens. Stuttgart 1926. — Riesenmann, O. v.: Monographien zur russischen Musik. Bd. I. München 1923. Bd. II. 1925 (Mussorgski). — Derselbe: Die Notationen des altrussischen Kirchengesangs. Leipzig 1909. — Ssabanejew-Riesenmann, Geschichte der russischen Musik (Leipzig 1926).

Oskar von Riesenmann

POLEN

In Chopins genialen Klavierskizzen und in Stanislaw Moniuszkos (1819—72) Liedern und romantisch-nationalen Opern hat sich der Geist der polnischen Kultur im 19. Jahrhundert in musikalischer Beziehung klar ausgedrückt. Alles, was in Polen während der traurigen Zeit nach der dritten Teilung vor Chopins Auftreten geschaffen wurde, um nur die Namen G. Elsners und K. Kurpinski zu nennen, mußte sich vor dem Glanze Chopinscher Kunst in den Schatten der Vergessenheit zurückziehen. Je tiefer seine Werke, welche ja aus dem Urschoße der polnischen Nation zur Welt gebracht wurden, in das geistige Leben des Volkes eindringen, desto schwieriger gestaltete sich die Aufgabe anderer zeitgenössischer polnischer Komponisten, sich auf der Oberfläche des musikalischen Lebens in seiner Nähe zu erhalten. Moniuszko verstand es instinktiv, sich den von Chopin vernachlässigten Formen

zuzuwenden und begründete seine für die polnische Musikgeschichte epochemachende Bedeutung durch seine seit dem Jahre 1838 herausgegebenen, später in Heften verbundenen Lieder (beinahe 300), denen er seine zahlreichen Opern an die Seite stellte, bis er im Jahre 1858 in der Warschauer Fassung der „Halka“ und im Jahre 1865 in der Oper „Das Gespensterschloß“ zu den Gipfeln seines Schaffens gelangte. In der Zeit nach Chopins (1849) und Moniuszkos (1872) Tode bis 1900 erglänzte zwar der polnischen Musik kein dem ersten ebenbürtiges Genie auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik und kein dem zweiten gleiches lyrisches und dramatisches Talent, dennoch aber erschienen von 1880 bis heute in dem sich immer reger gestaltenden musikalischen Leben in Polen einige bedeutende künstlerische Persönlichkeiten, welche das Niveau der polnischen Musik auf eine würdige Höhe zu heben imstande waren. Manche äußerliche günstigere Verhältnisse, betreffend die Organisation des Musiklebens, trugen das ihrige zur Entwicklung der musikalischen Kultur und zu dem Gedeihen der schöpferischen Talente bei.

Von einigen polnischen Komponisten, welche noch zu Chopins Lebzeiten geboren wurden und nach Moniuszkos Tode im Höhepunkt ihres Wirkens sich befanden (wie Alexander Zarzycki, Adam Münchheimer, Ludwik Grosman, Henryk Jarecki, Ignacy Krzyżanowski, Emanuel Kania u. a.) muß an erster Stelle Władysław Żeleński (1837—1921) genannt werden. Er trat zwar schon im Jahre 1865 als Liederkomponist hervor und bald nachher veröffentlichte er auch eine Klaviersonate (op. 5), seine wichtigsten Werke stammen jedoch aus der Zeit nach 1880. Żeleński kultivierte mit einem weit höheren Eifer als alle die andern polnischen Komponisten neben und nach Chopin die großen zyklischen Formen in allen Gattungen der Kammer- und Orchestermusik (Klaviersonate op. 20, Streichquartette op. 21, 28 u. 42, Klaviertrio op. 22, Klavierquartett op. 61, 2 Violinsonaten, op. 30 u. 78, Klavierkonzert op. 60, zwei große Symphonien). Ein vollkommener Beherrscher der Formen und der technischen Mittel, ein fanatischer Anhänger der Klassiker, von denen er Gluck am meisten verehrte, suchte Żeleński in seinen Kunstwerken ihre Ideale zu verfolgen. Die romantische Welt- und Kunstanschauung blieb ihm nicht fremd und Schumannsche Einflüsse sind in seiner Kunst fühlbar. Dabei hatte Żeleński manche Züge mit Brahms gemein. Der Stil seiner Lieder erinnert bei allen polnischen Merkmalen ihrer melodischen Mittel und des inneren Wesens an den Wiener Meister. Die lyrischen Traditionen Moniuszkos erhielten in Żeleńskis mehr als 70 Liedern eine Bekräftigung. Als dramatischer Komponist bereicherte Żeleński den geringen polnischen Opernschatz um vier Werke; im Jahre 1885 wurde „Konrad Wallenrod“ (nach Mickiewiczs Dichtung) aufgeführt, 1892 folgte die romantische Oper „Goplana“ (nach einem Trauerspiel von Słowacki), 1900 „Janek“ (eine zweiaktige Volksoper) und 1907 „Stara baśń“ („Eine alte Mähre“, nach Kraszewskis gleichnamigem Roman). Żeleński war kein geborener Musikdramatiker; er verblieb in seinen Opern ein mehr absoluter als ein theatralischer Komponist und tastete die alten vorwagnerischen Formen nicht an. Wagners stilistische Errungenschaften sowie der Geist seiner Harmonik und die unerreichte Pracht seiner Instrumentationskunst blieben Żeleński fremd. Wohl aber hat er an vielen Stellen seiner Opern durch den Reiz seiner melodischen Einfälle zu wirken gewußt.

Der zweite bedeutende polnische Komponist der Epoche nach Moniuszko war Zygmunt Noskowski (1846—1909), ein vielseitiges und leicht produzierendes Talent, ein guter Kontrapunktist und Orchesterkomponist. Seine 2 Symphonien und die symphonischen Dichtungen

„Morskie Oko“ (Tatra See) und „Die Steppe“, sowie ein Zyklus Orchestervariationen „Aus dem Leben“ über das A-Dur-Präludium von Chopin bilden die Grundsteine der modernen polnischen Orchestermusik. Nur eine vorübergehende Bedeutung hatten Noskowskis 3 Opern „Livia Quintilla“ (1900), „Das Urteil“ (1907) und „Die Rache“ (1909, nach Al. v. Fredros gleichnamiger Komödie) sowie einige Vaudevilles. Seinen Werken fehlte es an tieferer poetischer Erfassung und an anziehendem Lyrismus. Von seinen zahlreichen Klavierkompositionen, über 100 Liedern, einigen umfangreichen Kantaten mit Orchesterbegleitung und Kammermusikwerken wie Chorliedern erfreuten sich mehrere einer Popularität, sind aber nicht tiefer in das kulturelle Leben Polens eingedrungen. Ein lang nachhallendes Echo in der Zeit nach 1880 verblieb in der polnischen Musik nach den glänzenden und meisterhaft geformten, wie in poetischer Beziehung wertvollen Violinwerken von Henryk Wieniawski, welcher eben an der Schwelle dieser Periode aus dem Leben geschieden war (1835–80).

Die größeren polnischen Städte, in denen sich das geistige Leben konzentriert, waren für die Pflege der Musik nicht in dem Maße reich an Mitteln, wie für die bildenden Künste und das Theater. Warschau besaß zwar eine großstädtische Oper, doch war der Zutritt zu ihr für die polnischen Werke äußerst schwer. Vor der Gründung der Philharmonie mit einem ständigen Symphonieorchester im Jahre 1902 konnte man nicht die größeren Instrumentalformen und Chorwerke leicht aufführen. Übel stand es um die Musik in Krakau und in Posen, ein wenig besser in Lemberg, wo es allerdings zu einer ständigen Oper (1900) und zu einer ephemeren Philharmonie (1903) kam. Man mußte sich mit den kleinen Instrumental- und Liedformen, mit dem Männergesang begnügen. Das Beste, was einige Komponisten aus den letzten zwei Dezennien des 19. Jahrhunderts schufen, ist eben das Lied. Stanisław Niewiadomski (geb. 1859) ist der anmutigste lyrische Komponist in Polen in der Epoche nach Moniuszko bis gegen das Ende des 19. Jahrhunderts. Er ist rührend und temperamentvoll, lustig und melancholisch wie in seinem volksmäßig stilisierten Liederzyklus „Jaśkowa dola“ („Hansens Geschick“), so in dem eleganten, salonmäßigen Zyklus „Z wiosennych tchnień“ („Im Frühlingshauch“) und in mehreren andern Liedern zu Mickiewicz' Worten, im Zyklus „Słonko“ („Das Sonnchen“) und in den „Chansons d'avril“, in denen er kosmopolitische Formen sicher bewahrt. Seine melodische Erfindung spricht durch ihre edle Anmut an, allüberall in seinen Liedern kommt seine Persönlichkeit zum Vorschein. Niewiadomski war niemals ein Fortschrittler. Neben seinen wertvollen und in Polen ungemein populären Liedern hat Niewiadomski eine größere Anzahl Chorlieder (weltliche und kirchliche) und kleinerer Klaviersachen veröffentlicht, sowie sich auch in der Kammermusik und Symphonie erprobt. Niewiadomski war im Jahre 1882 Schüler von Krenn in Wien, später auch von Jadassohn in Leipzig.

Ein an melodischer Erfindungsgabe sehr reiches Talent, aber ohne stärkere musikalische Kultur, war Jan Gall (1856–1912), welcher durch einige schöne Lieder und eine Menge von originellen und aus verschiedenen Volksgesängen bearbeiteten Männerchören (im Liedertafelstil) sich eine ungemeine Popularität — speziell in Galizien — erwarb und einen starken Einfluß auf das Musikleben ausübte. Mit mehr Willenskraft und mehr musikalischer Fachbildung wäre Gall imstande gewesen, auch bedeutendere Werke zu schaffen. Was Gall und Niewiadomski für Galizien, bedeutet für Kongreßpolen Piotr Maszyński (geb. 1855). Sein schönes, lyrisches Talent drückte sich in über 100 Liedern und Dutzenden von vortrefflichen

Chorgesängen aus. Maszyński hat sehr viel zu der Entwicklung der Musikkultur in Polen durch seine organisatorische und seine Dirigententätigkeit beigetragen. Als Opern- und Oratorienkomponisten derselben Generation polnischer Musiker sind an erster Stelle Statkowski und Soltys zu nennen.

Roman Statkowski (1859—1925) wurde für seine beiden Opern „Philenis“ und „Marja“ mit ersten Preisen ausgezeichnet, für die erste in London an dem internationalen Opernpreisausschreiben 1903, für die zweite in Warschau 1905. Die beiden Werke sind in dem Übergangsstil zwischen der vorwagnerischen Opernform und dem wagnerischen Musikdrama gehalten, zeichnen sich durch edle ariose Einfälle und feine Instrumentation aus. Er hat auch gute Klavierstücke, drei Streichquartette und Orchesterwerke geschrieben. Mieczysław Soltys (geb. 1863), ein Schüler von Krenn in Wien und von Gigout und Saint-Saëns in Paris, hat die ersten zwei großen polnischen Oratorien geschaffen. Sein Talent hat sich in dem Rahmen dieser Gattung besser zurechtgefunden als in seinen 5 Opern (nur drei von ihnen wurden aufgeführt). In den Reihen der mehr konservativ schaffenden polnischen Komponisten haben sich neben den genannten eingefunden: Erazm Dłuski (1858—1923), Henryk Pachulski (1859—1920), Feliks Starczewski (1868), Michał Świerzyński (1868). Den klassischen Kirchenmusikstil pflegte mit großem Eifer P. Józef Surzyński (1851—1918), welcher nach 1880 zum Hauptförderer der musikhistorischen Forschung in Polen wurde.

Als einer der ersten, welcher die Neuerungen der nachchopinischen Epoche in sich aufnahm und einer Weiterentwicklung fähig war, trat in Polen Juliusz Zarebski (1854—85) mit seinen brillanten Klavierkompositionen hervor. Ein Schüler von Dachs in Wien und von Liszt, hat sich Zarebski im allgemeinen dem Chopin-Lisztschen Klavierstil anzupassen gewußt und, ein wenig an Alkan erinnernd, betrat er schon die Wege des Impressionismus. Eine feine Intelligenz und der Wille, sich in erneuerten Formen und mit frischen Mitteln auszudrücken, ist aus seinen 33 Klavierwerken und einem Klavierquintett herauszufühlen. Auf dem Felde der Liedkomposition war gleichzeitig Eugenjusz Pankiewicz (1857—1898) eine vielversprechende Erscheinung; er schrieb über 40 Lieder und Chorkompositionen.

In Ignacy Jan Paderewski (geb. 1860 in Kuryłówka) erblühte der polnischen Musik der Zeit nach Chopin und Moniuszko die prächtigste Persönlichkeit. Seinem überwältigenden reproduktiven Genius stellte Paderewski ein den hohen Kunstzielen zustrebendes Schaffen an die Seite. Er bewältigt meisterhaft die großen Formen und wendet sich mit Vorliebe der Klavierfuge zu. Seine Klaviervariationen (op. 10, 14, 23), die großangelegte Klavier-sonate op. 21, Klavierkonzert und Klavierfantasie mit Orchester sowie die Symphonie in H-Moll „Polska“ („Polen“) bergen viele pathetische Ideen in sich. Eine einzige Opernprobe Paderewskis, „Manru“ (der Inhalt entnommen einem Roman von Kraszewski), kann man nicht zu seinen gelungensten Kompositionen zählen. Er errang als Pianist Weltruf; mit dem Ausbruch des Weltkrieges unterbrach er seine Virtuosenlaufbahn und stellte sich in den politischen Dienst seines Volkes: 1919 ward er Ministerpräsident der polnischen Republik. Zwei andere vortreffliche polnische Pianisten: Zygmunt Stojowski (geb. 1869) und Henryk Melcer (1869—1928), haben sich einen sehr respektablen Platz in der neueren polnischen Musik gesichert, der erste mittels eines Klavierkonzerts Fis-Moll, einer breitangelegten Symphonie (D-Moll) und vieler Salonstücke, der zweite durch zwei große Klavierkonzerte und eine in moderner Faktur gesetzte Oper „Marja“ (eine von den zahlreichen polnischen Opern,

welche sich auf die romantische Dichtung von Antoni Malczewski „Marja“ stützen). Eine Violinsonate und einige Lieder (auch zu Dehmels Texten) ließen Melcer in der Zeit ihrer Abfassung und ihres Erscheinens (1907–10) zu der modernsten Richtung beirechnen. Von den Komponisten, welche zu derselben Generation gehören, mögen noch folgende genannt werden: Felicjan Szopski (geb. 1865), welcher in einer Oper „Lilje“ (1917, Stoff entnommen einer Ballade von Mickiewicz) im Wagnerschen Stil und einigen späteren Liedern in novatorischer Manier die Proben seines — leider epigonenhaften — Talentes ablegte; Franciszek Brzeziński (1867), ein meistens in kontrapunktischen Formen sich auslebender, ernsthafter, obwohl auch zu musikalischen Späßen geneigter Komponist von gediegenen Klavier- und Kammerwerken (Suite polonaise op. 4, Triptique op. 5, eine Violinsonate usw.); Emil Młynarski (geb. 1870), ein ausgezeichnete Dirigent, zeitweise Direktor des Staatskonservatoriums und der Oper in Warschau, hat in einem Violinkonzert, einer monumentalen Symphonie op. 14 mit einem patriotisch-allegorischen Programm und einer lyrischen Oper „Eine Sommernacht“ (Warschau 1923) große technische Gewandtheit und ernste Begabung zum Vorschein gebracht; Henryk Opieński (geb. 1870), welcher neben seinen zahlreichen musikwissenschaftlichen Publikationen mit zwei symphonischen Dichtungen und zwei Opern (Marja, 1924, und Jakob der Lautenist, 1927) sowie mit einigen gelungenen Liedern hervorgetreten ist und sich im Opern- und Konzertleben zu erhalten wußte. Eine hervorragende Stellung in dieser Gruppe fällt dem im Jahre 1873 geborenen Witold Maliszewski zu. Seine vier Symphonien und einige meisterhafte Kammerwerke sowie die Ballettoper „Sirene“ (1928) lassen eine äußerst sichere Hand und eine edle Erfindung (in klassizistischer Richtung mit Wagnerschen Nachklängen) erkennen. Tadeusz Joteyko (geb. 1872) hat als Komponist von zwei historischen Opern (Zygmunt August, 1925, und Hedwig, 1928) einen Massenerfolg errungen, vermochte aber mit seinen anderen Werken kein besonderes Interesse zu erwecken. Als ein Komponist, dessen Schaffen hauptsächlich auf Massenwirkung berechnet zu sein scheint, will Feliks Nowowiejski (geb. 1877) betrachtet werden. Von seinen Oratorien und Opern muß man in erster Linie das Oratorium: Quo vadis? (1907) und die Oper: „Baltische Legende“ (1924) nennen. Ungemein feiner in seinen Opern: „Megaë“ (1912) und „Wyzwoleny“ (1928), einem Ballett „Lalita“ (1924) sowie symphonischen Dichtungen und Kammerwerken ist Adam Wieniawski (geb. 1879), welcher auch einige anspruchsvolle Lieder geschaffen hat. Juliusz Wertheim (geb. 1880, gest. 1928 am Dirigentenpult während der Aufführung des Meistersingervorspiels in der Warschauer Philharmonie) huldigte der klassizistischen Richtung (viele Lieder, Klavier- und Kammerwerke, auch Orchestersachen). Sehr fortschrittlich war dagegen Gregor Fitelberg (geb. 1879) veranlagt, und nachdem er sich früh in einigen preisgekrönten Kammerwerken erprobte, hat er die kompositorische Tätigkeit zugunsten seiner mächtigen Dirigierkunst fast gänzlich vernachlässigt. In seinen Liedern und einer symphonischen Dichtung „Das Lied von dem Falken“, op. 18, hat sich Fitelberg den äußersten Grenzen der Chromatik und der Dissonanzharmonik genähert.

Einige polnische Komponisten, welche in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts hervorgetreten sind (hauptsächlich aus dem Warschauer Konservatorium hervorgegangen) und später eine Gesellschaft zur Herausgabe ihrer Werke bildeten, erhielten gemeinsam den Namen: Musikalisches Jung-Polen. Zu dieser Gruppe wurden gezählt: Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluta und Fitelberg. In Mie-

czysław Karłowicz (geb. 1876, gest. 1909 in einer Schneelawine im Tatragebirge) erblühte der polnischen Musik das erste symphonische Talent in höherem Stil. Unter starkem Einfluß von Liszt und noch mehr von Richard Strauß entwickelte sich Karłowicz zu einem modernen Symphoniker programmatischer Richtung, indem er der von den Schöpfern der symphonischen Dichtung ererbten Form seinen ihn verzehrenden Weltschmerz, seine slavische Melancholie und seine Sehnsucht nach dem All und dem Ewigen einordnete. Rein technisch genommen, ging Karłowicz nicht über Strauß hinaus (ausgenommen die vielfache Teilung der Geigenchöre in „Stanisław i Anna Osświęcimowie“) und hatte in seinen Themen manche Anklänge, ebenso an den Komponisten der symphonischen Dichtungen „Don Juan“ und „Zarathustra“, wie auch an Wagner. Seinem starken Willen, nur monumentale Tongebilde zu schaffen, entsprach nicht immer die Potenz seines Talents, er vermochte aber immer in seinen symphonischen Dichtungen den gewählten Grundgedanken und die ihm passende Stimmung wiederzugeben und sich in der Ausarbeitung der Details interessant zu zeigen. Karłowicz' Hauptwerke sind die folgenden: Symphonie op. 7 (Renaissance), „Wiederkehrende Wellen“ (symph. Dichtung op. 9), „3 Ewige Lieder“ („Ewige Sehnsucht“, „Liebe und Tod“, „Allsein“; symph. Dichtung op. 10), „Litauische Rhapsodie“, op. 11, „Eine traurige Märe“, op. 12, „Stanisław i Anna Osświęcimowie“, op. 13, und „Ein Drama auf dem Maskenball“. Die letzte von diesen Dichtungen hat Karłowicz nicht zu Ende instrumentieren können.

Mit der programmatischen symphonischen Dichtung begann seine kompositorische Laufbahn auch Ludomir Różycki (geb. 1883). Seine jugendlichen Werke, wie: „Stańczyk“, „Pan Twardowski“ und „Bolesław der Kühne“, hatten mehr Charakter, stärker ausgeprägte Thematik und mehr Leben im Rhythmus, als die späteren, der mystisch gestimmte „Anhelli“ (nach Słowacki), oder der in Liebe vergehende „König Kofetua“ (nach J. Zeyer), „Warszawianka“ und „Monna Lisa“. Rasch hat er sich als Dramatiker entwickelt. 1909 trat er mit dem Musikdrama „Bolesław der Kühne“ hervor. Im Jahre 1913 folgte „Meduza“ (Lionardo da Vinci als Held) und 1916 „Eros und Psyche“ (die Dichtung nach Jerzy Żuławski's gleichnamigem Drama), die, von Breslau ausgehend, auf vielen deutschen und polnischen Bühnen mit großem Erfolg gegeben wurde. Es folgte dann eine komische Oper „Casanova“ 1923 und zuletzt eine tragische „Beatrix Cenci“ 1927, beide in Warschau, sowie ein Ballett „Pan Twardowski“ 1921, welches auf der Bühne des Warschauer großen Theaters über 300 Aufführungen erreichte. Różycki hat ein stark entwickeltes Bühnengefühl und weiß sehr treffend alle Elemente des musikalischen Ausdrucks den dramatischen Vorgängen (in plastischer und psychologischer Perspektive) anzupassen. Seine Motive und Themen, in ihrer rhythmischen, melodischen, harmonischen und koloristischen Behandlung gehen direkt von der szenischen Situation aus. In den zahlreichen Klavierstücken, Liedern, Kammermusikwerken Różyckis überwiegen tonmalerische Elemente über allen anderen Faktoren, doch es muß bemerkt werden, daß ihre melodischen Konturen von einer reichen und sicheren Erfindung Zeugnis ablegen.

Eine Gruppe von gemäßigter fortschrittlicher Tendenz, welche auch Różyckis Schaffen immer kennzeichnete, bilden folgende Komponisten, die derselben Altersklasse wie er mitangehören: Piotr Rytel (geb. 1884) betrat auf dem Gebiete der symphonischen Dichtung den sicheren Weg der Liszt-Wagnerschen Orchesterkunst, um nach einer Reihe von Werken dieser Gattung (Grażyna, Korsarz, Dantes Traum, Der heilige Hain, St. Georg) auf das Feld

der Oper überzugehen (Ijola). Michał Rogowski (geb. 1881) trachtet immer seine Werke durch aparte Klangwirkungen und orientalische Motive interessant zu machen. Er hat eine Oper „Tamara“, ein Ballett, einige Lieder und kurze impressionistische Orchestersätze geschrieben. Während Bronisław Szulc (geb. 1881) und Włodzimierz Kenig (1883) als gewandte symphonische Dirigenten sich mehr der Orchesterkomposition widmen, hat den eminenten Krakauer Chorleiter Bolesław Wallek-Walewski (geb. 1885) seine diesbezügliche Tätigkeit in erster Reihe zum Chorkomponisten gestempelt. Walewskis große A-cappella-Chorwerke (einige andere mit Begleitung von solistischen Instrumenten, der charakteristischen Wirkung zuliebe benutzt) zeichnen sich durch originelle Technik und impressionistische Züge aus. Als Dramatiker hat Walewski zwei interessante Werke zu eigenen Texten geschaffen, nämlich „Das Verhängnis“ (1919) und „Jonteks Rache“ (1927; eine dramatische Konsequenz der Halka von Moniuszko). Die weltbekannten Klaviervirtuosen Ignacy Friedmann (geb. 1881) und Raul Koczalski (geb. 1885) huldigen vor allem dem virtuosenhaften Klaviersstil, Koczalski hat aber auch als Oratorien- und Opernkomponist („Rymond“ 1902 und „Die Sühne“ 1909) auf sich die Aufmerksamkeit zu lenken gesucht. Stanisław Lipski (geb. 1880), ebenfalls vom Klavier ausgehend, ist ein beliebter Liederkomponist geworden.

Alle andern überragend, erhebt sich in der heutigen polnischen Musik die kompositorische Persönlichkeit von Karol Szymanowski (geb. 1883). Er begann, ganz instinktiv, als ein feiner Klavierschreiber mit kleinen Formen (op. 1, 9 Präludien) und zeigte eine Geistesverwandtschaft mit Chopin, bald aber (nach einer episodischen Anlehnung an Scriabin) erwies er sich als eine starke konstruktive Kraft und als ein Meister imitatorischer Technik. Szymanowskis tondichterische Natur umfaßt die lyrischen Regungen des menschlichen Wesens von den tiefsten Abgründen der Seele bis zu den glücklichsten Höhen einer erhabenen Entzückung. Er ist unvergleichlich originell und fein in seinen vielen Liedern (vor allem op. 13, dann „Bunte Lieder“, op. 22, „Des Hafis Liebeslieder“, op. 24, „Lieder des verliebten Muezzin“, op. 42). Seine zweite Klaviersonate A-Dur, op. 21, und seine zweite Symphonie B-Dur, op. 19 (beide Werke mit Variationenzyklen den 2. und 3. Satz vertretend und mit prächtigen Endfugen) und die Violinromanze, op. 23, gehören wohl zum Besten, was die moderne absolute Musik zu verzeichnen hat. Als Opernkomponist ist Szymanowski in der 1912 entstandenen „Hagith“ (Text von Felix Dörmann) Straußschen Beispielen („Elektra“) gefolgt. Im Vollbesitz aller musikalischen Mittel verfeinerte Szymanowski ununterbrochen seine Ausdrucksweise bis zu dem Subtilsten und Raffiniertesten. Schon ein frühes Orchesterlied, „Penthesilea“, und die 12 Lieder op. 17 lassen die spätere Entwicklung Szymanowskis als Harmoniker ahnen. Nach op. 24 verließ Szymanowski immer mehr den Boden der tonalen Harmonie und drückt sich heute mehrfach in atonaler Weise, oft ohne konsonierende Harmonieen und mit Hilfe von radikalster Heterophonie aus. Dabei bleibt er treu den strengen Formprinzipien und in imitatorischer Beziehung bietet er kühne Leistungen. Die Tendenz, durch koloristische Phänomene auf den Hörer zu wirken, hat Szymanowski zur Entdeckung ganz eigenartiger Effekte geführt. Von diesem Standpunkt betrachtet, sind die 3 Violinstücke „Mythes“, op. 30 („La Fontaine d'Arethuse“, „Narcisse“, „Dryades et Pan“) eine höchst bemerkenswerte Erscheinung. Den Gipfel seines bisherigen Schaffens darf man in dem Violinkonzert op. 35, einem Werke, welches auf einer poetischen Basis gebaut (ein phantastisches Gedicht von Tadeusz Miciński: Frühlingsnacht), die höchsten Errungenschaften von Szymanowskis In-

strumentaltechnik in sich schließt, sehen. Das Konzert folgte der dritten Symphonie op. 27 mit einem Tenorsolo und Endchor zu den Worten einer Poesie von Mevlana Djelaleddin Rumi. Nach einem Zyklus von höchst originellen Klavierwerken (zwölf Etüden op. 32, Masques op. 34 und einer dritten Sonate op. 36) hat Szymanowski seine zweite Oper „König Roger“ geschaffen. Dem Werke, zu Jarosław Iwaszkiewicz' gemeinsam mit dem Komponisten geschriebenen, die dionysische Ideologie darstellenden Texte muß in der Reihe der zeitgenössischen Opern eine Ausnahmestellung gewahrt werden, ebenso wegen seiner erhabenen poetischen Anlage, wie auch wegen des hohen Fluges der Inspiration, welche aus Elementen der antiken Musik, des altgriechischen Kirchengesanges, aus orientalischen Motiven und einer fürwahr dionysischen Entzückung ein unvergleichliches Ganzes gebildet hat. Auf dem Gebiete der religiösen Musik hat Szymanowski ein wunderbares „Stabat Mater“ op. 53 seinen religiösen Liedern und seinen beiden Opern an die Seite gestellt. Die große Zahl seiner Werke, deren Verschiedenheit der Formen und die hohe Meisterschaft der Klangmittel haben Szymanowski zur führenden Persönlichkeit in der heutigen polnischen Musik und zu einem der originellsten Komponisten der Welt gemacht.

Ein reges Schaffen herrscht in der Gruppe der jüngeren und jüngsten polnischen Komponisten, woraus auf eine schöne Zukunft der polnischen Musik gerechnet werden darf. Dieser Gruppe schließt sich Lucjan Kamieński (geb. 1885) mit seinen vielen Liedern, Kammermusikwerken und einer riesigen Symphonie mit Soli und Chören an. Adam Sołtys (Sohn von Mieczysław, geb. 1890) und Kazimierz Sikorski (1892) ließen sich als feinfühlende Symphoniker schätzen. Unter Tadeusz Jareckis (geb. 1889) zahlreichen Orchester- und Kammerwerken zeichnet sich vor allem das meisterhafte Streichquartett op. 16 aus. Seine Musik gehört der fortschrittlichsten Richtung an. Sehr progressiv in seinen Kompositionen ist Czesław Marek (geb. 1891), welcher mit seiner ungemein edlen Orchestersuite und der „Sinfonia brevis“ ein großes Interesse erweckt hat. Marek tritt vor die Öffentlichkeit nur mit wahrhaft vollwertigen Werken. Aleksander Tansman (geb. 1895) produziert mit einem unerhörten Temperament viele Werke in allen Formen und Gattungen. Er kann als ein polnisches Pendant zu Darius Milhaud betrachtet werden. Mehr konservativ ist Witold Friemann (geb. 1889) in seinen zahlreichen, äußerst feinen Liedern. In Karol Rathaus (geb. 1895) vielen Instrumental-, Chor- und Bühnenwerken hat die zeitgenössische Musik Werke von dauerndem Werte erhalten. Auch an einzelnen Werken gemessen stellen sich die schöpferischen Möglichkeiten einer Reihe von jüngeren polnischen Komponisten wie Stanisław Wiechowicz (Chorwerke größerer Dimensionen), Jerzy Fitelberg (Sohn von Gregor Fitelberg, eine Orchestersuite, ein Streichquartett und eine Rhapsodie für vier Klaviere), Paweł Klecki (Klavierkompositionen), Jerzy Lefeld (ein Streichsextett), Piotr Perkowski (ein Ballett), Michał Kondracki (eine Orchesterpartita) und Jan Adam Maklakiewicz (ein Klavierkonzert mit Sopransolo), sehr günstig vor.

Literatur

Jachimecki, Zd.: *Historja muzyki polskiej*. Krakau. Gebethner i Wolff. 1920. — Derselbe: *Polish music*. „The Musical Quarterly“. New York-Boston 1920. — Derselbe: *Karol Szymanowski*. „The Musical Quarterly“. 1922. — Derselbe: *Karol Szymanowski rys dołychczasowej twórczości*. Krakau 1927. — Opieński, H.: *La musique polonaise*. Paris 1918 und 1929. — *Muzyka Polska: Eine Sammelmonographie*. Muzyka Warschau 1927. Red. Mateusz Gliński,

Zdzisław Jachimecki

LETTEN

Das historische Schicksal des slawischen Volksstammes der Letten war in seiner Vergangenheit nicht nur politisch, sondern auch kulturell eng mit dem seines baltischen Nachbarvolkes der Esten verbunden: einerseits die eine freie Entwicklung des Volkes behindernde Leibeigenschaft unter der Vorherrschaft einer deutschen Minorität des Landes, andererseits die dadurch vollzogene Vermittlung deutschen Kulturgutes in jenen ehemaligen russischen Ostseeprovinzen.

Insbesondere Riga als ein Zentrum deutsch-baltischen Geisteslebens war in den verflossenen Jahrhunderten Hort einer hochstehenden Musikpflege.

Eine eigene deutsch-baltische Musikgeschichte ließe sich seit der Reformation verfolgen. Riga erhielt bereits 1530 ein eigenes Gesangbuch. Die geistliche Musik wurde besonders gepflegt, so daß man versucht wäre, von einer Hochblüte evangelischer Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts im Baltikum zu reden. Die Kantoreien, die engste Heranziehung der Stadtmusikanten zu den Gottesdiensten, die zahllosen Erwähnungen von geistlichen Musiken und kirchlichen Gelegenheitskompositionen in jener Zeit würden dazu berechtigen. Die Choräle des livländischen Landrates Gustav v. Mengden (1627—88) sind wohl eines der interessantesten erhaltenen Denkmäler baltischer geistlicher Tonkunst aus jener Zeit, während sonst das meiste leider verlorengegangen ist — so z. B. die nachweisbar in Riga geschriebenen und aufgeführten Werke hervorragender deutscher Meister ihrer Zeit, wie Joh. Val. Meder (1649 bis 1719; Domorganist zu Riga), Joh. Gottfr. Mühel (1728—90; Organist zu St. Petri), des jungen G. Mich. Telemann (1748—1831; Domorganist und Musikdirektor der Stadt Riga) u. a., die alle im Baltikum Asyl und fruchtbares Wirkungsfeld für ihr Schaffen fanden. Nicht zuletzt sei auch noch die Oper am Hofe der Herzöge von Kurland erwähnt, ganz abgesehen von manchem weiteren musikhistorisch interessanten und zum großen Teil noch nicht erforschten Material im alten Baltikum. Im 19. Jahrhundert sehen wir eine ganze Reihe baltischer Musiker in Deutschland wirken, wie auch heute noch unter den führenden deutschen Komponisten, ausübenden Künstlern und Musikwissenschaftlern sich einige gebürtige Balten finden als letzte Repräsentanten ihres durch die Umwälzungen verflossener Dezennien sozial entwurzelten Volksstammes.

Das Erbe einer großen kulturhistorischen Vergangenheit übernehmen nun in durchaus vielversprechender Weise die Letten, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts lebhaft zu regen begannen. Auffallend ist vor allem die künstlerische Begabung, die geistige Agilität und Anpassungsfähigkeit dieses Volkes. Bereits die Volkslieder der Letten, die „Dainas“, zeigen den Typus des hochentwickelten neueren europäischen Volksliedes, wobei trotz mancher deutscher und russischer Einflüsse sich melodische Eigenarten erhalten haben. Die in ihren Anfängen von den baltischen geistlichen Kreisen auf dem flachen Lande angeregte Gesangsbewegung kommt auch auf dem südlichen lettischen Territorium in einer Reihe allgemeiner lettischer Gesangsfeste zu einer gewissen Blüte, ohne allerdings jene umfassend tiefe Bedeutung für die kulturelle Entwicklung des Volkes zu finden, wie es bei den nordischen Nachbarn, den Esten (s. dort), der Fall war.

Das Lehrerseminar zu Walk, eigentlich ein „Musikseminar“ zur Ausbildung ländlicher Organisten und gleichzeitig Schulmeister, wurde dank seinem Leiter J. Zimse, der als erster

bei den Zöglingen ein Interesse für die Lieder des Volkes weckte, zum Ausgangspunkt einer völkischen Musikbewegung.

Der älteste lettische Komponist nationaler Richtung ist Andrejs Jurjans (1856—1922; Symph. Dichtung, Volkstänze, Märsche, Kantaten, diverse Instrumentalwerke, Lieder und Chöre), der allerdings bis zum Weltkriege in Charkow wirkte, für die Heimat aber vor allem als einer der ersten Verarbeiter lettischer Volksmotive bedeutsam wurde. Er ist der älteste und begabteste von vier Brüdern, die sich alle um die lettische Musikentwicklung Verdienste erwarben. Der eine Bruder Juris arbeitete anfangs ebenfalls in Charkow, kehrte aber schon früher in die Heimat zurück und bemühte sich hier eifrig um die Belebung des lettischen Konzertwesens. Von ältesten Musikern sind noch E. Wiegners als Musikpädagoge und Ludw. Behtinš als Klaviervirtuose zu nennen.

Der hervorragendste unter den Komponisten der älteren Generation ist Josefs Wihtols (geb. 1863), Nestor der lettischen nationalen Tonschule, der jedoch in seinem meisterhaften Schaffen (Symphonie, Suite, „Lihgo“, Ouverturen, Chorwerke, Streichquartett, Klavierstücke, Lieder u. v. a.) weit über die Grenzen des eng Nationalen hinausragt. In einer Reihe von Werken werden von ihm Volkslieder in gediegenster Weise hineingeflochten und verarbeitet; von seinen verschiedenen Volksliedbearbeitungen seien die von ihm herausgegebenen „200 Volksweisen“ mit Klavierbegleitung hervorgehoben. Auch Wihtols lebte bis zum Kriege in Rußland, wurde später Operndirektor in Riga und 1919 Gründer und Direktor des lett-ländischen staatlichen Konservatoriums. Ein hochbegabter, interessanter Künstler ist Alfred Kalninš (geb. 1879), Orgelvirtuose und Komponist mit stark nationalem Einschlage. Er verfaßte Orchesterwerke („Latwija“, „Meine Heimat“, „Heimatlied“), Chorwerke, Lieder, Klavierstücke, Bühnenmusiken u. a. Als ältere Komponisten wären noch zu nennen Emils Darzinš, Jāzeps Medinš und Emils Melngails, der gleichzeitig als Volksliedforscher arbeitet.

Aus der jüngeren Musikergeneration ragt als stärkstes Talent Janis Medinš (geb. 1890) hervor, einer der moderngerichtetsten und vielversprechendsten lettischen Tonkünstler. In der Komposition Autodidakt, schrieb er bisher eine Symphonie, die symphonische Dichtung „Imanta“, eine Suite in altem Stil, Kantate, Cellokonzert, Klavierstücke, Lieder u. a.

Das Gebiet der dramatischen Musik wird bei den Letten besonders liebevoll gepflegt. Die erste lettische Oper „Spoku stunda“ von S. Ozols kam 1893 in Riga heraus. Eine Oper „Rozainas dienas“ von E. Darzinš blieb unbeendet. Der Orgelvirtuose und Komponist Adam Ore schrieb seine Vokalwerke (u. a. die Oper „Gunda“) noch über deutsche Texte. In den letzten Vorkriegsjahren kam es zu einer Reihe von Operaufführungen im Lettischen Verein zu Riga auf Initiative des Dirigenten Pawuls Jurjans, der auch die Organisation lettischer Symphoniekonzerte betrieb und neben zahlreichen musikpädagogischen Lehrbüchern selbst eine lyrische Oper „Sehrdeenite“ und eine „Dramatische Ouvertüre“ verfaßte. Während des Krieges wurde zur Gründung einer lettischen Operngesellschaft geschritten. Heute ist die daraus entstandene Nationaloper in Riga ein Kunstinstitut ersten Ranges, als deren hervorragende Dirigenten Theodor Reiters und jüngst Emil Cooper zu nennen sind. Seit der staatlichen Selbständigkeit sind in Riga folgende beachtenswerte Opernwerke zur Aufführung gekommen: „Banjuta“ (1920) und „Salinieki“ (Die Insulaner; 1925) von Alfred Kalninš; die

Oper „Uguns un nakts“ (Feuer und Nacht; 1921), „Dievi un cilvēki“ (Götter und Menschen; 1922) und „Spriditis“ (Däumling; 1925) von Jānis Medīnš; zur 10. Jahresfeier der Republik 1927 „Waidelote“ (Die Vestalin) von Jāzeps Medīnš.

Literatur.

Busch, Nik.: Zur Geschichte des Rigaer Musiklebens im 17. Jahrhundert (Sitzungsber. d. Ges. f. Gesch. u. Altertumskunde a. d. J. 1910), Riga 1911. — Falck, Paul Th.: Zur Geschichte der Musik im Baltenlande, Balt. Monatsschrift Bd. 73, 1911, und Das Kirchenlied im Baltenlande, ebd. Bd. 74, 1912. — Perl, C. J.: Drei Musiker des 17. Jahrhunderts in Riga, Zeitschr. f. Musikwiss. I, 12, 1919. — Rudolph, Moritz: Rigaer Theater- und Tonkünstler-Lexikon, Riga 1890.

Straumes, Jahnis: Muhsu musikas mahksleneeki, Monografiski apraksti (Unsere Musik-Künstler, Monographische Deskriptionen), Riga 1922.

Elmar Arro.

LITAUER

Grundlagen der neueren nationalen Tonschulen sind die uralten Lieder des Volkes. Die litauischen Volkslieder enthalten manches Charakteristische und Eigenartige für das Ohr eines Fremden, ohne daß jedoch diese Eigenart analytisch leicht feststellbar ist. Der Umfang der Lieder ist verschieden, übersteigt aber selten eine Oktave. Die Tonalität der Melodien läßt sich nicht ohne weiteres in unser Dur und Moll einfassen, am ehesten ließe sich hier noch das griechische Tonsystem zugrunde legen, wobei wohl am häufigsten das Hypodorische und Äolische anzutreffen wäre. Dazwischen treten immer wieder unerwartet und überraschend Halbtonfolgen auf. Besonders wechsellvoll ist die Rhythmik der Gesänge. Die oft nach dem Prinzip der unendlichen Melodie litaneiartig gegliederten Strophenfolgen (indem der Schlußton einer melodischen Phrase durch eine dominantische Wendung wieder zum Anfangston zurückleitet) werden in ihrer daraus resultierenden Einförmigkeit durch ständiges, oft auch textlich bedingtes rhythmisches Variieren gemildert. Dieses, wie ebenfalls eine oft in Erscheinung tretende psalmisierende Deklamationsweise (im Charakter jener gewissen, als typisch slawisch gekennzeichneten monotonen Schwermut) dürften wohl phylogenetisch als Überreste älterer, primitiverer Entwicklungsstufen anzusehen sein. Obwohl in jüngeren Zeiten die Terzenbegleitung durch eine zweite Stimme sehr beliebt wurde, ist das litauische Volkslied (jedenfalls bis in das 18. Jahrhundert) einstimmig gewesen. Zur Begleitung des Gesanges findet sich auch hier als „kankles“ das bei den Nachbarvölkern am südlichen Ostseestrand beliebte Psalterium im Kantele-Typ vor (bei den Letten „Kohkle“). Das 16. und 17. Jahrhundert ist als die Blütezeit der wandernden Volkssänger und Kanklesspieler anzusehen, die die Volkslieder, die sog. „dainos“, mündlich überlieferten. Zahlreiche Dainen sind aber auch in Niederschriften aus jenen älteren Zeiten (u. a. in verschiedenen Kodizes) erhalten.

Von Volksinstrumenten finden sich bei den Litauern neben der in zwei Formen, einer größeren darmsaitigen und einer kleineren drahtsaitigen, vertretenen Kankles noch eine Reihe von Blasinstrumenten vor: eine Trompete „trimitas“ (als ehemaliges Kriegsinstrument), ein Horn „ragas“ und eine Pfeife „birbyne“ (beides angeblich noch Altarinstrumente aus dem heidnischen Zeitalter), eine Querflöte „skudutis“, eine Langflöte aus Rohr „skurdutis“, eine

Pansflöte aus 12 Holzpfeifen „skaudumas“, schließlich als ein Streichinstrument vom Rebec-Typus das „birbininke“.

Infolge der zur Zeit der Russenherrschaft so spät erfolgten Befreiung des Volkes von der Leibeigenschaft beginnt ein völkisch-kultureller Aufstieg im Lande erst in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts, so daß die Litauer unter allen ihren Nachbarvölkern am spätesten zu einer nationalen Kunstmusikpflege gelangen. In den Anfängen derselben tritt vor allem ein starkes Interesse an geistlicher Musik in Erscheinung. Als Vorläufer hierzu können in älterer Zeit die in Litauen gedruckten lutherischen Choräle und die Kirchenlieder des 17. Jahrhunderts angesehen werden. Kalvaitis (Organist an der Kathedrale zu Kowno) schreibt 1886 die erste litauische Messe, J. Starka um die Jahrhundertwende eine feierliche Messe. Ein Nachfolger des ersteren an der gleichen Kirche, Juozas Naujalis (geb. 1869; studierte u. a. an der kirchenmusikalischen Hochschule zu Regensburg), verfaßte einige weitere Messen (Casimir-Messe, Messe der Jungfrau Maria, Missa solemnis), ein Requiem, Canti sacri, Kirchenhymne, und gab u. a. auch „Dainos“ und Orgelwerke heraus; gleichzeitig gründete er eine Organistenschule (die nach der Reichsbegründung zur staatlichen Musikschule wurde) und setzte sich für die Einführung des gregorianischen Kirchengesanges in Litauen ein. Der ihm an Bedeutung gleichstehende Theodor Brazys (geb. 1870, Organist und Priester, studierte noch ab 1905 zu Regensburg, 1907–17 Chorleiter an der Kathedrale zu Wilna), ebenfalls ein Reformator des gregorianischen Gesanges in Litauen, schrieb zahlreiche Kirchenmusiken, wie z. B. einige Messen, Responsorien, Vespern, Kantaten, ein Tedeum, Completorium usw. und gab eine Liedersammlung, ein Gesangslehrbuch und eine „Musiktheorie“ heraus. An Choralansammlungen erschien Ende des vorigen Jahrhunderts die noch unter starkem deutschen Einfluß stehende des Ereminas; eine Sammlung von Chorälen „Litauische Klänge“ veröffentlichte im Jahre 1922 A. Kačanauskas, der auch Chöre, Lieder und Klavierstücke verfaßte.

In zweiter Linie zeigt sich für die Vokalmusik, speziell natürlich für die heimatlichen Dainen, ein starkes Interesse der schaffenden Künstler. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erschien etwa ein halbes Hundert von V. Kudirka als Männerchöre herausgegebener Dainen (darunter die jetzige Staatshymne). Kurz darauf fanden eine Reihe anonym verfaßter gemischter Chorlieder weite Verbreitung. Auch der für die litauische Musik bedeutsame und hochverdienstvolle Naujalis veröffentlichte Chorlieder und gründete in Kowno einen Chor, mit dem er unter dem Druck der politischen Verhältnisse im geheimen üben mußte. In Amerika, unter den litauischen Auswanderern, wirkte Miskas Petrauskas für die Chorpropaganda: er ist ein vielgedruckter Komponist (auch einiger Operetten), sein Bruder Kipras ist ein bekannter Opernsänger der ehemaligen russischen Hofoper, Mitbegründer der litauischen staatlichen Oper im Jahre 1921. Auf dem Gebiete des Vokalschaffens liegt auch die Hauptbedeutung des hochtalentvollen Stasys Šimkus (geb. 1887, Schüler Naujalis und der Konservatorien zu Wilna, Warschau und Petersburg): er hat ca. 1000 Volkslieder gesammelt, war während des Krieges in Amerika, wo er eine litauische Musikzeitschrift „Muzika“ herausgab, und komponierte zahlreiche Chöre und Lieder, eine Klaviersonate, Klaviertrio, Streichquartett und die Opern „Die Zigeuner“ und „Der Auswanderer“. Juozas Talat-Kelpša (geb. 1888; Organist, später noch Schüler am Petersburger Konservatorium und an der Berliner Hochschule, dann Direktor der Musikschule und Opernchef zu Kowno) ist hauptsächlich als Volksliederbearbeiter zu werten, gab auch eigene Lieder und Chöre heraus und schrieb

eine Orchestersuite und eine Bühnenmusik. Als Vokalkomponisten sind des weiteren zu nennen: Česlovas Sasnauskas (u. a. die Kantate „Broliai“), Juozas Žilevičius (Chöre; auch als Musikschriftsteller tätig, unterhält ein 1923 gegründetes Symphonieorchester), J. Gudavičius (Chöre und Lieder) und schließlich J. Gruodis (Chöre und Klavierwerke), der als einziger der litauischen Musiker neben der Verarbeitung von Volksmotiven modernistischen Tendenzen huldigt. Als Instrumentalkomponist wirkte Čiurlionis, dessen Symphonien und Klavierwerke leider Manuskript blieben.

Literatur

In deutscher Sprache erschienene und benutzte Literatur: Gerhard, C.: Die Volkspoesie der Litauer, Neue Musikzeitung 1893, Nr. 2—3. — Sachs, Curt: Die litauischen Musikinstrumente, Intern. Arch. f. Ethnographie 1916. — Einstein, Alfred: Das Neue Musiklexikon, 1926. — Greiser, Wolfgang: Litauische Musik, Musik XXI, 5, 1929.

Elmar Arro.

TSCHECHOSLOWAKEN

BÖHMEN. Der Schöpfer der modernen tschechischen Musik ist Friedrich (Bedřich) Smetana (1824—84). Seine Größe liegt in der Erreichung der Höhe seiner Bestrebungen und in der Harmonie seiner Fähigkeiten. Sein Hauptlebenswerk bildet allerdings seine Komponistentätigkeit, jedoch gesellten sich dazu noch weitere: seine Dirigenten- und seine literarische und virtuose Betätigung. Smetana hat durch Organisation einer Konzertbewegung in Prag die reproduktive Kunst auf ein die strengste Kritik vertragendes Maß gehoben. Dadurch half er das Publikum nicht nur musikalisch, sondern auch gesellschaftlich zu erziehen. Als Korrespondent der Zeitschrift „Slavoj“ und als Musikreferent der „Národní listy“ führte er einen erbitterten Kampf gegen den italienischen Opernschlendrian und für die Verwirklichung des Musikdramas. Als Dirigent des Gesangsvereines „Hlahol“ hob er das Niveau auch der übrigen Gesangsvereinigungen in Böhmen, denen der Prager „Hlahol“ als Muster diente. In der Fremde genoß er einen klangvollen Namen als Klaviervirtuose und als Dirigent symphonischer Konzerte, besonders in Göteborg. Endlich sehen wir ihn mit großem Erfolg am Dirigentenpult im Prager Interimstheater tätig. Dennoch galt er in seinem Vaterlande nicht als Prophet; man verstand ihn nicht. Seine Oper „Dalibor“ fand eher Widerstand als Begeisterung, denn eine feindliche Partei (Pivoda) witterte in ihm Wagnerianismus und Deutschtum. Aber Smetana ist kein Wagnerepigone, steht eher im Gegensatz zu Wagner. Smetana repräsentiert den tschechischen Volkstypus. In seiner symphonischen Dichtung „Mein Vaterland“ nähert er das Heldentum der grauen Vorzeit der Gegenwart, weckt das Nationalbewußtsein und das Vertrauen in die Zukunft. In der Oper „Libuše“ ist er selbst der Prophet, welcher dem tschechischen Volke eine glänzende Zukunft weissagt. Desgleichen ist der tschechische Humor ein spezifischer Teil von Smetanas Musik. Böhmische Polkas und böhmische Tänze schäkern in launigen Weisen. Smetanas Humor ist verschieden von jenem Mozarts, so in seinen komischen Opern „Prodaná nevěsta“ („Verkaufte Braut“), „Hubička“ („Der Kuß“). Beide sind durchleuchtet von einer zauberhaften Lyrik und getränkt mit dem einfachen Gesang des Volkes. In seiner Oper „Dvě vdovy“ („Zwei Witwen“) kontrastiert reizvoll der salonmäßige Konversationston mit dem herzlichen Tone des Landlebens und in

seiner Oper „Tajemství“ („Geheimnis“) entwickelt er mit einem Hauch von Romantik alle Qualitäten, die man schon in seinen früheren Werken findet. Speziell mittels der Polyphonie vermag er dem tschechischen Humor charakteristischen Ausdruck zu geben. In seiner Oper „Čertova stěna“ („Teufelswand“) weicht Smetana von der bisherigen Linie der komischen Oper ab und fügt dem Humor parodistische Töne bei. Sein Quartett „Z mého života“ („Aus meinem Leben“) bedeutet in seiner Stellung innerhalb der tschechischen Kammermusik dasselbe, was die Oper „Libuše“ auf dem Gebiete der Opernschöpfung. Auch in jenen Schöpfungen, in denen Smetana seinem Gönner Liszt — „Richard der III.“, „Valdštyňův tábor“ („Wallensteins Lager“) und „Hakon Jarl“ — seine Dankbarkeit zum Ausdruck bringt und gegen sein Lebensende, da sein Talent gebrochen erscheint und er dennoch eine Oper, „Viola“ und eine Orchestersuite „Prager Karneval“ („Pražský Karneval“) schreibt, kommt sein Genie zum Vorschein, so auch in dem zweiten Quartette aus dem Jahre 1883, welches programmäßig dem ersten angegliedert ist. Sein äußeres Schicksal, so seine Ertäubung, ähnelt dem des großen Beethoven. Das tschechische Volk bezeichnet Smetanas Musik als Nationaleigentum und in der heimischen Musikwelt nimmt sie den ersten Rang ein.

Antonín Dvořák (1841—1904) hatte in der Heimat seinen ersten Erfolg erst in seinem 30. Jahr, den er durch seinen „Hymnus“ für gemischten Chor und Orchester errang. Als ein Vierziger fand er große Anerkennung in England durch seine Oratorien und Kirchenkompositionen. In seinem 50. Lebensjahr ist er der weltberühmte Komponist und erklimmt den höchsten Gipfel seines Ruhmes. In seinen Schöpfungen verlegt Dvořák den Schwerpunkt auf die absolute Musik, worin er sich wesentlich von Smetana unterscheidet. In der absoluten Musik und besonders in der Symphonie und Kammermusik knüpft er an die Tradition der Klassiker und Romantiker an und bringt einen nationalen Einschlag in ihre Formen. Insbesondere finden wir dies in seiner Symphonie „Z nového světa“ („Aus der neuen Welt“), worin er einen glänzenden Reichtum von rhythmischen und orchestralen Kunstmitteln zur Schau stellt. Als Symphonien im kleinen Maße erscheinen seine „Suite“ im Tanzrhythmus und seine „Slovanské tance“ („Slavische Tänze“), welche ursprünglich für Klavier vierhändig komponiert wurden. Es sind dies keine Paraphrasen bestimmter Volksweisen, sondern freie Fantasien über Tanzmotive aus tschechischen, slovakischen, kleinrussischen und jugoslawischen Tanzmelodien. Als tschechischer Tanztypus kommt der „Furiant“ zur Geltung und dies nicht nur in den „Slavischen Tänzen“, sondern auch in den Symphonien. Nebst symphonischen Werken in zyklischen Formen kultiviert er die Ouvertüre in Sonatenform und im Symphoniestil, letztere nicht nur als einen Opernbestandteil, sondern auch als selbständiges Konzertstück. Die zur Eröffnung des Nationaltheaters komponierte „Hussitenouvertüre“ trägt tschechisches Gepräge. Hingegen sind „V přírodě“ („In der Natur“), „Karneval“, „Othello“ Schöpfungen, welche die Natur, das Leben und die Liebe zum Gegenstand haben. In der Kammermusik folgt er den Spuren von Beethoven und Brahms. Eine Sondererscheinung ist eine Reihe von „6 Dumkas“ („Dumky“) für Klavier, Violine und Cello. In der dramatischen Musik nähert sich Dvořáks Individualität der Neuromantik Wagners und Liszts: „Král a uhlář“ („Der König und der Köhler“). Später zeigt er Neigung zu den Opern von Mozart und Lortzing. Er befließigt sich dabei einer Verbindung einzelner Szenen durch eine geschlossene Szenenform und belebt seine Tonschöpfungen durch den Geist der tschechischen Volksmusik nach dem Vorgang Smetanas: „Šelma sedlák“ („Der Bauer ein Schelm“). Später

nähert er sich der Tradition der großen Meyerbeerschen Oper („Dimitrij“, „Jakobin“), und sucht in seinen letzten Opern den Anforderungen des modernen dramatischen Stiles zu entsprechen, und zwar in den Neubearbeitungen von „Dimitrij“ und „Čert a káča“ („Die Teufelskätze“), ferner in „Armida“ und besonders in der „Rusalka“, die seine Absichten verwirklichen. In der letztgenannten Oper kommt seinen Fähigkeiten das gute Libretto von Kvapil entgegen. Seine religiöse Begeisterung brachte Dvořák auf ein von andern gemiedenes Feld, zur Kantate und zum Oratorium: „Stabat Mater“, „Sv. Ludmila“, „Requiem“, „Tedeum“ und die „Geisterbraut“.

Zdenko Fibich (1850—1900), der dritte von den verewigten Schöpfern der tschechischen modernen Musik, ist ein Anhänger der Wagnerreform, jedoch immer bestrebt, das eigene Gepräge zu wahren. Er baut das moderne tschechische Musikdrama und das szenische Melodrama auf und geht andere Wege als Smetana und Dvořák, welche bestrebt waren, musikalische Schöpfungen als Ausdruck der slavischen Rasse zu bringen, wie es damals die Zeit und der politische Kampf um die Erhaltung des Slaventums erforderten. Fibich stellte sich schon mehr außerhalb des Romantisch-Nationalen und schlug eine andere Richtung ein, eine kosmopolitische, auch in der Wahl der Stoffe. Er fand sie bei Schiller, Shakespeare, Byron und auch in der Antike, so in der Trilogie „Hippodamie“, doch vernachlässigte er die tschechische Geschichte nicht, so in seinen Opern „Šárka“ und „Pád Arkuna“ („Der Fall Arkonas“), die der Geschichte der Elbeslaven entnommen sind. Alle diese so verschieden gewählten Texte sind vornehmlich ein Ausdruck seines inneren, subjektiven Lebens, in dem die Hauptrolle das Weib und die Natur spielen. Sein Gedankenreichtum und sein Lebensprozeß spiegeln sich in seinen wunderbar gezeichneten Frauengestalten in den Opern „Die Braut von Messina“, „Trilogie“, „Heda“ und „Der Fall Arkonas“ wider. Nebst engelhaften und nebst dämonischen Frauengestalten ist es hauptsächlich die Natur, welche ihn, den auf dem Lande erzogenen Försterssohn, ganz besonders fesselt. Er interessiert sich auch nach Bendl und Dvořák für die Ballade, welche er entweder in Form des Melodramas („Der Wassermann“, „Hakon“), oder in Form der symphonischen Dichtung behandelt. Im Anschluß an Schumann erzielt er in Klavierkompositionen einen ergreifenden Ton und Intimität. Hier besingt er die Natur („Aus den Bergen“) und entfaltet seine inneren „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen“ (352 Klavierkompositionen). Ein intimer lyrischer Zauber äußert sich auch in seinen Liedern.

Der älteste lebende tschechische Komponist ist J. B. Foerster (geb. 1859). Sein Grundmerkmal ist der Subjektivismus, in welchem der Künstler sich selbst zum Objekt wird. Auch im Drama dramatisiert Foerster sich selbst. Seine Symphonie ist ein Drama und seine Oper eine dramatisierte Symphonie. Den Ausgangspunkt und den Mittelpunkt seiner Werke bildet das psychologische Problem. Dadurch unterscheidet er sich von Smetana, welcher ein objektiver Dramatiker nach dem Schlage Glucks war, und er löst in seinem Subjektivismus psychologische Probleme des gegebenen Operntextes, welchen er oft selbst geschrieben hat. In seiner Lyrik schließt er sich Fibich an. Das Geheimnis seiner Schöpfungen bildet die reine Liebe zu allem, was erhaben ist. Er liebt seine Mutter als das reinste Weib, er liebt die Schönheit seines Vaterlandes, er liebt die Natur, er verneigt sich vor Gott, aber anders als Dvořák („Stabat Mater“, „Hymnus der Engel“, „Getsemane“, III. und IV. Symphonie). In den Opern verlegt er den dramatischen Schwerpunkt von den äußeren Geschehnissen in das Innere der handelnden Personen. In dieser Richtung bewegen sich alle

seine Opern: „Debora“, „Eva“, „Jessika“, „Nepřemožení“ („Die Unüberwundenen“) und die letzte Oper: „Srdce“ („Herz“). Eben als Opernkomponist wird er zum Schöpfer des psychologischen Dramas, und im Vokalstil bringt er besonders neue Akzente in die Männerchorliteratur. Im Liede ähnelt er zumeist Hugo Wolf und versteht es, solche Texte zu wählen, in denen er am besten das eigene Innere schildern kann. Sein letztes großes Werk ist das Oratorium „Svatý Václav“ (Der hl. Wenzeslaus) 1929. In seiner vielfachen Tätigkeit kommt er Smetana nahe, obwohl seine Lebensverhältnisse anders waren. Stünde er nicht an hervorragender Stelle als Komponist, neben seinen Zeitgenossen in Böhmen, so würde er eine ehrenvolle Erwähnung als literarischer Essayist, als pädagogischer Führer, als Professor und Rektor des Prager Konservatoriums finden. Die Charakteristik seines Lebens und seines Schaffens bezeichnet am besten das seiner Autobiographie eingefügte Motto: „Das schnellste Pferd, das dich zur Vollkommenheit bringt, ist der Schmerz.“ Und eben in dieser Lebenslinie unterscheidet er sich am schärfsten von seinem jüngeren Kollegen Vítězslav Novák.

Novák wurde im Jahre 1870 geboren. Seine Tätigkeit als junger Komponist leitet die Oppositionsära gegen die ältere, schon aussterbende Generation ein. Noch in seiner ersten Jugend neigt er zum Romantizismus. Die Einflüsse von Schubert, Liszt und Byron zeigen sich in der Programmouvertüre „Korsar“ und in der „Ballade“, op. 2 (Byrons „Manfred“). Er lehnte sich an die intime Lyrik Dvořáks an, und dies zeigt sich insbesondere in seinen ersten Liedern („Das Märchen des Herzens“) und in seinen Klavierwerken (Zyklus „In der Dämmerung“, op. 13, „Eklogen“, op. 11, „Barcarole“, op. 10, und „Bagatellen“, op. 5). Auch an Brahms, bei welchem er durch seinen Lehrer Dvořák eingeführt wurde, sucht er Anlehnung, doch verläßt er den Weg seines Lehrers, weil ihm der unmittelbare musikalische Ausdruck fremd ist. Hingegen zieht ihn Brahms' Intellektualismus an, welcher besonders in seinen Kammermusikwerken zutage tritt (Klavierquartett C-Moll, op. 7 und Klavierquintett, A-Moll, op. 12). Zu diesem Intellektualismus, welcher bald ein ironisches Gepräge annimmt, kommt noch sein eigener Erotismus, ohne jedoch den Ironiker jemals zu verleugnen, was klar aus seiner Klavierserenade und aus seiner Serenade für kleines Orchester hervorgeht. Doch bald entzieht sich Novák Brahms' und Tschaikowskys Einfluß und spezialisiert seine Ausdrucksmittel durch die Eindrücke aus Mähren und der Slowakei. Einen mährischen Einschlag weist ein Zyklus von 4 Balladen („Ranoša“, „Zakletá dcera“, „Vražedný milý“, „Nesčasná vojna“) für gemischten Chor und Orchesterbegleitung auf. Slowakischen Charakter zeigen ferner seine „Slowakische Suite“, sein Streichquartett in G-Dur, op. 22, insbesondere die „Sonata Eroica“, op. 24, und seine symphonische Dichtung „In der Tatra“, op. 26. Das letztgenannte Werk bildet zugleich einen Übergang von der slowakischen Periode des Meisters zur Periode des Impressionismus. Diese neue Richtung verfolgen auch seine symphonischen Dichtungen „O věčné touze“ („Von ewiger Sehnsucht“) und „Toman a lesní pana“ („Toman und die Waldfee“) und seine Lieder. Gesteigert ist Nováks Impressionismus in seinem „Sturm“ („Bouře“), einer Meeresphantasie für großes Orchester, Solostimmen und gemischten Chor auf die Worte von Svatopluk Čech (op. 42). Es ist dies ein Werk von glänzender Kantatenform, worin Novák es verstanden hat, die dramatischen Momente elementar hervorzuheben. Mit allen zur Verfügung stehenden musikalischen Mitteln schildert er hier den endlichen Untergang derjenigen, die sich Wellen anvertrauen. Als Gegensatz zu diesem mächtig konzipierten Werke stellt Novák „Pan“ (op. 43) auf, ein Kunstwerk von feinsten Intimität. Hier schildert der Autor sich selbst, seine Liebe

zum Meer, zu den Bergen und zum Weibe. Hier konzentriert er seine impressionistische Kunst und drückt sie ursprünglich durch das Klavier aus (später instrumentiert). Das Werk ist gewissermaßen das Ideenresultat der früher geschriebenen Werke. Im „Sturm“ und „Pan“ gelangt Novák auf den Gipfelpunkt seiner impressionistischen Kunst. In der Kantate „Die Totenbraut“, op. 48, will er Neues aufstellen gegenüber Dvořák, welcher den gleichen Stoff komponiert hatte. Endlich entschließt sich Novák zu einer Opernkomposition. Er wählt ein launiges Libretto, „Zvíkovský rarášek“ („Der Burgkobold“), worin er sein glückliches, zufriedenes Familienleben zum Ausdruck bringen will. Es ist dies sein letztes Werk aus der Periode des Impressionismus. Während des Krieges finden bei Novák patriotische Motive Widerhall (die Oper „Karlstein“, op. 50). Die gleiche Tendenz finden wir auch in seinen kleineren Vokalkompositionen, welche er dem Repräsentanten des Staates und denjenigen, die ihn aufgebaut haben, widmet. Zu Nováks dramatischen Werken der letzten Zeit gehört das vieraktige musikalische Märchen „Lucerna“ (Die Laterne), 1923, ein lyrisches Singspiel, ferner „Dědův odkaz“ (Großvaters Vermächtnis), 1926, dessen Handlung auf die Slowakei lokalisiert wurde, und zwei Pantomimen, 1928. Er setzt die Harmonisierung des slowakischen Liedes aus der Sammlung (Manuskript) von Plicka fort, wo in der Klavierbegleitung der Geist des Volkssängers zum Ausdruck kommt. Nováks ganzer Charakter, die Leiden seiner Jugend und die Existenzkämpfe äußern sich als Neigung zur Melancholie, zum bitteren Humor, zur Ironie und Eruptivität in allen seinen Werken. Sein Kennzeichen ist Kontrast, Prägnanz der Auffassung, Mannigfaltigkeit und Sicherheit im Charakterisieren von Personen und Situationen. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von Dvořák und J. B. Foerster.

In einem gewissen Gegensatz zu dem Philosophen und Rationalisten Novák steht das Mitglied des „Böhmischen Quartettes“, Josef Suk (geb. 1874), ein feiner Lyriker, wie solche in der französischen Schule zu finden sind. Hatte sich Novák von seinem Lehrer Dvořák entfernt, so sehen wir Suk, welcher eine Tochter Dvořáks ehelichte, nahe an Dvořák in der Breite der Melodik und den lyrischen Passagen verbleiben. Suk will im Anschluß an Beethoven, Brahms und Dvořák zeigen, daß er ein geborener Polyphoniker ist (sein Jugendwerk „Serenade für Streichorchester“). Und aus dieser Polyphonie entstehen überraschende harmonische Folgen, weich und verträumt klingend. Und eben durch diese erträumte Welt von weicher, süßer Schönheit unterscheidet sich der Meister von der Realität Dvořákscher Farben, voll von sprudelndem Leben. Diese weiche Lyrik spiegelt sich hauptsächlich in seinen Werken „Stimmungsbilder“, „Wiegenlieder“, „Sommereindrücke“, „Suite“ und „Vom Mütterchen“. Er findet Gefallen an dem gleichgestimmten tschechischen Dichter Zeyer und komponiert die Musik zu dessen Märchen „Radúz und Mahulena“. Auch seine Schauspielmusik zur „Legende vom Apfelbaum“ (op. 20) ist eine musikalische Illustration Zeyerscher Verse, in Wirklichkeit aber ein Hymnus auf das Familienglück. Seine Klavierzyklen „Frühling“ und „Sommereindrücke“ bilden die Fortsetzung hiervon. So schafft der Meister in seiner Jugend unberührt von Schmerz. Aber auch ihm bleibt er nicht erspart. Schwer getroffen wird er durch seines Meisters und seiner Frau Tod. Die Trauersymphonie „Asrael“ (op. 27) besingt die Majestät des Todes, welche das Liebste hinwegrafft. Er sehnt sich nicht nur nach denen, die ihn auf immer verließen, auch nach Prag ist ihm bange: symphonische Dichtung „Praga“ (op. 26). Seine weiteren symphonischen Werke „Pohádka leta“ („Sommermärchen“) und „Zráni“ („Das Reifen“, op. 35) sind voll ausgereifte Werke. In der Kriegszeit rief eine Be-

geisterung seine „Meditation auf den St. Wenzeslaus-Choral“ für Streichquartett (oder Orchester) hervor.

Nebst den Genannten wirkte vor dem Umsturz am Prager Konservatorium Karel Stecker (1861—1918) als Kompositionslehrer in der Orgelabteilung, mit dem Hauptaugenmerk auf die Kirchenmusik in reformiertem Geiste der vokalen Polyphonie (Orgelsonate, Missa solemnis, Requiem, Te Deum, Motetten). Zu seinen Schülern gehört Ludvík Vítězslav Čelanský, geb. 1870, welcher sich in der letzten Zeit der spiritualen Richtung zuwendet (Die Trilogie Adam, Noë, Moses, Hold slunci — Huldigung an die Sonne), Jaroslav Křička, geb. 1882 (nebst witzigen Liedchen und Parodien eine breit angelegte Kantate Pokušení, die Versuchung, und die symphonische Dichtung Adventus). Křička zeigt eine lebhafte Aufnahme-fähigkeit für Elemente und Richtungen der Weltliteratur. Aus Steckers Schule ist auch der frühzeitig verstorbene Jaroslav Jeremiáš (1889—1916), der Autor des Oratoriums Jan Hus, hervorgegangen.

Smetana hat durch glückliche Ausnutzung von weltmusikalischen Mitteln im Rahmen der Neoromantik, doch im tschechischen Geiste, den Grund zur heimatlichen musikalischen Tradition gelegt. Direkte Schüler hatte er nicht, denn es blieben ihm die Tore des Prager Konservatoriums verschlossen. Dvořák hat als Lehrer der Komposition eine ganze Reihe von Schülern gehabt: Vítězslav Novák, Josef Suk, O. Horník, Oskar Nedbal, Rudolf Karel und František Spilka. Die Führung der neuen Generation übernahm Vítězslav Novák. Er bildete eine Reihe von Schülern aus, welche die strenge Erudition der Kompositionstechnik des vielseitigen Schaffens ihres Meisters in sich aufnehmend, ihre eigene Richtung einschlugen. Ladislav Vycpálek, geb. 1882, blieb der logischen Konstruktion, welche er in der mährischen Ära von Novák fand, treu. Die Polyphonie spielend beherrschend, verblieb er in der Diatonik. Seine Kräfte weicht er dem Liede und der Kantate in religiösem Stile. Seine Kantate „O posled-ních věcech člověka“ („Von den letzten Dingen des Menschen“) hat einen Wiederhall auf dem internationalen Festival in Prag und auch in der Fremde gefunden. Boleslav Vomáčka, geb. 1887, einst ein getreuer Bekenner von Nováks Chromatik, schreitet parallel mit Vycpálek in der Diatonik in seiner Kantate „Živí mrtvým“ („Die Lebenden den Toten“) und im „Lieder-zyklus 1914“. Der schaffensreiche Jindřich bietet ein Pendant zu Nováks Impressionismus und knüpft hierbei an die Volkstradition der Choden an. Otakar Jeremiáš, geb. 1892, schreibt ähnlich wie Janáček sozial eingestellte Chöre („Celovečerní Cyklus Zborov“, Zyklus von Chören Zborov) und nebst zahlreichen Symphonie- und Kammerwerken die Oper „Die Brüder Karamasoff“, das Sujet von Dostojewsky 1929. Er wird von Smetanas Geiste beeinflusst. Der Direktor des Brünner staatlichen Konservatorium, Jan Kunc, geb. 1883, lehnt sich an Novák an (Ostrava), er bringt in geeigneter Art die mährische Volkspoesie zum Ausdruck. Auch Werke von größerem Umfang hat er herausgegeben („Siebzigtausend“ für Chöre und Orchester, die symphonische Dichtung „Píseň mládí“, Das Lied der Jugend, „Z prázdnin“ 21, Aus den Ferien). Václav Štěpán, geb. 1889, zeigt in seiner Kammermusik den Einfluß seines Lehrers und das Studium der gleichzeitigen französischen Musik (Klavierquartett, Streichsextett op. 11, 5 Hefte von Bearbeitungen tschechischer Lieder). K. B. Jiráček, geb. 1891, ein Schüler von Novák und Foerster, errang sich bald unter den ersten Komponisten der jungen Generation durch seine Werke (die Oper Apollonius von Tyana, 2 Symphonien, Psalm 23, Liederzyklen, Streichquartett c-Moll) einen hervorragenden Platz. Seine Musik weist bei

allem modernen Stil und bei aller Polyphonie einen gesunden tschechischen Kern auf. Emil Axmann, geb. 1887, bringt sich durch Kantaten (*Balada o očíh topičových*, Die Ballade von den Augen des Heizers), durch Symphonien sowie durch Männerchöre im mährischen Schlag auf dem internationalen Forum zur Geltung. Otakar Zitek, geb. 1892, Operndramaturg und nach Neumann Direktor des Brünner Nationaltheaters, widmet sich der Opernkomposition. Alois Hába, geb. 1893, ging zwar auch aus Nováks Schule hervor, doch wurde er in der Theorie und Praxis Bahnbrecher des Vierteltonsystems. Er verwendet melodisch und harmonisch die Vierteltoneinteilung und in neuester Zeit die Sechsteltoneinteilung. Ihm zur Seite steht sein Bruder Karel Hába.

Auch die jüngste Generation weist viele Vertreter der Novákischen Schule auf. Es sind dies der Dirigent Aim, Bláha Mikesš, Miroslav Krejčí (Violinsonate, Orgelpräludium und Fuge, fünfstimmige Messe ohne Credo, *Caniculae polyphonicae*, Suite für Orchester König Lávrá), ferner der Dirigent Václav Kálík, geb. 1891, der in Amerika lebende Vladimír Polívka, geb. 1896 (symphonische Dichtung *Der Frühling*, Suite), Felix Zrno, geb. 1890 (Vokalwerke), der talentvolle Jar. Novotný (1886–1918), I. Tomásek, K. Konvalinka und andere.

Aus Dvořáks Schule ging ferner Josef Suk hervor, in dessen Meisterschule für Komposition am Prager Konservatorium noch Spuren der Tradition seines Meisters zutage treten. Zu dieser Schule gehört Bořkovec und hauptsächlich František Picha, ein sehr fleißiger Komponist von Chören und Liedern. Er pflegte auch die große Form: die Symphonie *Osvobození člověka* (Die Befreiung des Menschen) und die Kantate *Slavné výšiny* (Berühmte Höhen), op. 15. Bohuslav Martinu, geb. 1890, zeigt eine besondere Vorliebe für das Russische und besonders für Stravinsky, obwohl nebst Suk auch der Pariser Roussel als seine Lehrer zu betrachten sind (Tschechische Rhapsodien für Chöre und Orchester, die Ballette *Istar* und „Wer ist am mächtigsten in der Welt“, das Orchester-Rondo *Halftime* und die komische Oper „Der Soldat und die Tänzerin“). Zu den direkten Schülern Dvořáks gehörten auch noch Oskar Nedbal, František Špilka und Rudolf Karel. Oskar Nedbal, geb. 1874, widmet sich hauptsächlich der Komposition von Balletten, welche eine frische Invention und die Dvořáksche glänzende Instrumentation aufweisen (*Polská krev* [Polenblut], *Pohádka o Honzovi* [Der faule Hans], und die Oper *Sedlak Jakub* [Der Bauer Jakob]). František Špilka, geb. 1877, hervorragend als Dirigent tätig, schrieb 2 Opern und eine Rhapsodie für großes Orchester, Sonaten und Chöre. Rudolf Karel, geb. 1881, bildet mit Vycpálek und Jirák ein Trifolium. Seine Domäne ist die absolute Musik. In seinen slavischen Tanzweisen und slavischen Scherzi findet man die Spuren seines Lehrers. 3 Symphonien, ferner die symphonische Dichtung „Ideály“ (Die Ideale), Dämon zeigen die Regersche Polyphonie. Die Oper „*Ilseino srdce*“ (Ilse's Herz) ist noch im älteren Stil gehalten. Die Kantate „*Vzkříšení*“ (Die Auferstehung) entstand in der Kriegszeit. Er überwindet hier Form und Materie in einer überraschenden Weise.

Fibich hatte ein gleiches Schicksal wie Smetana. Er war nicht Professor am Prager Konservatorium, hatte aber eine Reihe von Privatschülern. Unter den älteren ist Emanuel Chvátla (1851–1924), ein Musikkritiker. Er knüpft in seinem Streichquartett und in seiner Oper *Záboj* an die Smetana-Tradition an, ferner der ehemalige Opernchef des Prager Nationaltheaters Karel Kovařovič (1862–1920), er verwertet seine Bühnenerfahrungen im Aufbau von effektvollen Opern in eklektischem Stil: *Psohlavci* (Die Hundsköpfe), *Na starém bēlidle* (Auf der alten Bleiche). Antonín Vojtěch Horák (1875–1910) ehrte seinen Meister durch

die Opern „Na Večer bílé soboty“ (Am Ostertagsabbat) und „Babička“ (Das Großmütterchen). Karel Weiss, geb. 1882, zeigt einen lebhaften Sinn für dramatische Situationen im Opernaufbau: „Polský žid“ (Der polnische Jude).

Von den jüngeren Komponisten steht Otakar Ostrčil (geb. 1879) Fibich am nächsten. Er ist gegenwärtig Opernchef am Prager Nationaltheater. In seinen Werken, die Oper *Vlasty skon* (Vlastas Tod), A-Dur-Symphonie, Symphonietta, Streichquartett, übernahm er des Meisters Kompositionstechnik. Zum Impressionismus neigt er in seinen weiteren Opern *Kunalovy oči* (Kunalas Augen) und *Poupě* (Die Knospe). Als moderner Polyphoniker zeigt er sich in seinen letzten Werken (Die Legende von Erin und in dem Choralwerk Die Legende von der hl. Zita). Auch in seiner Vorliebe für das Melodramatische verleugnet er nicht seinen Lehrer (Vom toten Schuster und von der Tänzerin, Die tschechische Ballade). Zu seiner letzten Schöpfungstätigkeit gehört die „Synfonické Vánoce“ (Symphonische Weihnacht) und „Křížová cesta“ (Der Kreuzweg). Ostrčil bringt als Opernchef des Prager Nationaltheaters nebst jungen tschechischen Komponisten (Jeremiáš) die eminenten Erscheinungen der Weltliteratur (Berg) zur Geltung. Zu Ostrčils Richtung bekennt sich I. Zelinka (Orchester, Chöre, Opera buffa).

Bei Otakar Zich (1879), Professor der Ästhetik an der Prager Universität, wächst sein eine persönliche Note tragendes Werk aus der Volksmusik empor, deren hervorragender Kenner er ist, ferner aus der Smetana-Tradition: „Osudná svadba“ (Die verhängnisvolle Hochzeit), „Česká suita“ (Tschechische Suite). Frühzeitig wendet er sich der dramatischen Musik zu, worin er von dem Einakter „Malířský nápad“ (Der Einfall eines Malers) zum kompromißlosen Modernismus und zur Polytonalität in der tragischen Oper „Vina“ (Die Schuld) schreitet. Einen richtigen Sinn für das Komische bringt er in „Preciéžky“ zur Geltung.

Aus Fibichs Schule kommt auch indirekt J. Vojáček, welcher bei Lauber in Genf studierte. Er knüpft an den polytonalen Stil der französischen Meister an (Symphonie für großes Orchester, Streichquartett, Kammersymphonie für 14 Instrumente). In seinen letzten Werken klärt sich sein Stil (geistliches Oratorium *Litania*, II. *Missa*). Zur neuesten Richtung der französischen „Groupe de six“ und zu Hindemith bekennen sich Jiráks Schüler Iša Krejčí (Chöre, Divertissements für Blasinstrumente, Symphonien), Bohuslav Taraba (1894) mit seinen Orchestralwerken (3 Meditationen für 10 Instrumente, 2 Symphonien, Pantomime *Kain*), Emil Němeček (1902), dessen jugendliches Werk „Královnin omyl“ (Der Irrtum der Königin) schon in seinem 19. Lebensjahre im Prager Nationaltheater aufgeführt wurde, Kalaš (Domažlická — Tausser-Symphonie). Zu den wichtigen Vertretern der Symphonik gehört Štědroň. Jaroslav Ježek verwendet Jazzinstrumente bei modernen Tanzweisen. E. F. Burian führt in die Musik Voiceband ein. Jaromír Weinberger (1896), aus der Schule von Křička hervorgegangen, sucht sich seine Themen in dem slowakischen Volkslied und in Smetanas und Dvořáks Werken, welche er witzig ineinanderflacht und instrumentiert (Ouvertüre zum Marionettenspiel, Die Pantomime Die Entführung der Eveline und die Volksoper *Švanda Dudák*).

MÄHREN. Leoš Janáček (1854–1928) steht in einem absoluten Kontraste mit der neo-romantischen Schule, mit deren Polyphonie und deren Leitmotiven. Doch verschmäht er stellenweise nicht harmonische, farbige Motive. Seine Melodien sind keine Plagiate des Volksmundes, sondern stilisiert. Melodische und rhythmische Linie des lebenden Wortes ist für ihn das wirkungsvollste Mittel zur Erreichung des dramatischen Ausdruckes. Die Harmonie

ist zeitweise bis zur Orgiastik explosiv, dann wieder inbrünstig oder schüchtern. Durch solistische Instrumentation verhindert er die Übertäubung der menschlichen Stimme durch das Orchester. Seine Bedeutung liegt in der Opern- und Vokalkomposition. Er wiederholt sich nirgends und schreitet in seinen Opern schrittweise empor, von „Její pastorkyňa“ (Jenufa) zur Burleske Die Abenteuer des Herrn Brouček in 2 Teilen: Výlet pana Broučka na měsíc (Ausflug des Herrn Brouček auf den Mond) und Výlet pana Broučka do XV. století (Ausflug des Herrn Brouček in das 15. Jahrhundert), zur Katä Kabanová, zur Liška bystrouška (Das listige Füchslin) bis zur Věc Makropulos (Die Sache des Makropulos). Gleichfalls schreitet er kühn in Chören vor: von der Kantate Amarus bis zu seinem grandiosen Werk Glagolská mše (Glagolitische Messe). Das mährische Volkslied hat in ihm den besten Kenner gefunden und in seinem Kunstliede nimmt den ersten Platz „Zápisník Zmizelého“ (Tagebuch des Verschollenen) ein. Seine Sinfonietta, 2 Quartette und die Rhapsodie Taras Bulba riefen in der Musikwelt Enthusiasmus hervor. Seine Männerchöre bilden ein prominentes Repertoire des Singvereins Moravští učitelé (Die mährischen Lehrer). Janáček hat seine Zeit und die jüngsten Komponisten, welche vordem Popularität erreichten, überschritten, nachdem er lange Zeit unbekannt war. In seinen Spuren schreiten in Mähren einige Komponisten, obwohl sie zumeist in der Prager Schule wurzeln. Von den mährischen Komponisten kommt hauptsächlich in der Vokalmusik Kunc, in der Kammermusik J. Kvapil (geb. 1893) und V. Petrželka, in der Opernkomposition O. Zitek zur Geltung.

Die slowakische Musik hatte in Ungarn vor dem Umsturze ein dilettantisches Gepräge. Ihr Zweck war nicht Kunstbetätigung, sondern bloß ein Mittel, das sterbende Nationalbewußtsein zu erhalten. Die Autoren harmonisierten das slowakische Volkslied oder sie komponierten in dessen Geiste Chöre und Gesänge. Zu ihnen gehören: Bulla, Francisci, Izák-Lihovecký, M. Lichard, Moyzes sen., Šaško. Neuere Richtungen verfolgen Figaš-Bystrý in der Kantate Slovenská píseň (Slowakisches Lied) und in der Oper Dětvan, welche auf einem falsch aufgefaßten Folklorismus basiert, weiter Schneider-Trnavský in der Harmonisation des slowakischen Volksliedes und des Kunstliedes. Desider Lauko komponiert hauptsächlich Klaviersachen. Der Direktor der Preßburger Musikakademie Frico Kafenda schrieb Lieder, Violin- und Cellosonaten, Quartett, Fragment einer slowakischen Oper. Zu der jüngsten slowakischen Generation gehören Fraňo Dostálík (Violinsonate, Oper) und Moyzes jun. (Symphonie D-Dur, Streichquartett). Die größte Bedeutung aber unter den slowakischen Autoren hat deren Nestor Jan Levoslav Bella, der einen Platz neben den tschechischen großen Neoromantikern einnimmt. Während seiner 40jährigen Tätigkeit in der Slowakei widmete er sich hauptsächlich in seinen polyphon gehaltenen Werken der Reform der katholischen Kirchenmusik. Er schreibt Lieder im Geiste von Schubert und Schumann. In Hermannstadt widmet er sich bis zum Umsturz der evangelischen Kantate. Nebst seiner symphonischen Dichtung „Schicksal und Ideal“ ist sein Hauptwerk die dreiaktige Oper „Wieland der Schmied“, urtextlich von Schlemm nach einer Skizze Richard Wagners bearbeitet. Sie gelangte erst nach 50 Jahren mit einem slowakischen Texte von Roy zur Aufführung, ferner schrieb er die slowakische Kantate Svadba Jánošíka (Janošíks Hochzeit) und slowakische Chöre und Lieder.

Von den tschechischen Autoren sind in der Slowakei tätig: Emanuel Maršík, ein Schüler der Budapester Akademie: Opern Černý leknín (Die schwarze Seerose) und Studentská láska

(Studentenliebe), symphonische Dichtungen und Lieder; Zdenko Folprecht: der Einakter *Lásky hra osudná* (Der Liebe Schicksalsspiel), die Kantate *Vzkříšení* (Auferstehung).

Literatur

Axmann: *Morava v české hudbě XIX. století*. — Bartoš, Josef: Antonín Dvořák. Prag 1914. — Batka, Rich.: *Die Musik in Böhmen*. Berlin 1906. — Batka und Nagel: *Gesch. d. M. d. 19. Jahrh.* Stuttgart. — Branberger, Jan: *Katechismus všeobecných dějin hudby*. Prag 1905. — Helfert: *Tvorčí rozvoj B. Smetaný*, Prag 1924 und B. Smetana, Brünn 1924. — Houlička: *Rozhledy po Životě a významu Smetany*, Prag 1924. — Hostinský, O.: *Vzpomínky na Fibicha*. — *Hudba v Cechách*. Prag 1900. — Krejčí, F. V.: *Friedrich Smetana*. Berlin 1906. — Nejedly, Zdeněk, Vítězslav Novák. Teil I. Prag 1915. — Jos. B. Foerster. Prag 1916. — Vítězslav Novák. *Studie a kritiky*. Prag 1921. — *Ceská moderní zpěvohra po Smetanovi*. Prag 1912. — *Zpěvohry Smetanovy*. Prag 1908. *Katechismus dějin české hudby*. Prag 1903. — F. Smetana, E. Bossard, Paris 1924. — *Smetaniana* 1924. — B. Smetana, I. Prag 1924. — Richter, Carl A.: *Zdenko Fibich*. Prag 1898. — Rychnowsky, Smetana, Stuttgart 1924. — Sourek, O. S., *Život a dílo Ant. Dvořáka*, Prag 1922.

Dobroslav Orel

SÜDSLAVEN

Die südslawische Musik resultiert aus den Kulturkomponenten des Westens und des Ostens, sowie der nationalen Eigenart des Volkes. Bei den Slowenen und Westkroaten ist die abendländische Komponente stärker betont. Die Ostkroaten leiten zu den Serben und Bulgaren über, wo die Ostkultur noch die Oberhand hat. Allen diesen Stämmen ist jedoch ein entschiedener Drang nach Westen eigen.

Die Slowenen kamen zuerst unter den Einfluß der romanisch-germanischen Kultur. Sie übernahmen die spätantike Musik von Aquileia und Salzburg, ohne ihre eigenen heidnischen Lieder aufzugeben. Mit dieser vereinigten Musikkultur gingen sie durch das ganze Mittelalter. Sie lernten auch die Polyphonie früh kennen. Vertreter derselben sind Georg v. Slatkonja (1456–1522), der Organisator und Leiter der Wiener Hofkapelle seit 1498, Primus Trubar (1508–1586), der das erste protestantische Kirchengesangbuch für die Slowenen zusammenstellte, und Jakob Gallus¹ (1550–1591), der zu den ausgezeichnetsten Tonsetzern überhaupt zählt. Diese hatten eine Reihe von Musikern slowenischer Abkunft zu Zeitgenossen, wie Andreas Legat (ca. 1549), Joh. Globokar (ca. 1560), Michael Voglar (ca. 1564), Joh. Andreas Kapelle (ca. 1615) u. a. m. Adam Bohorić (1525–1598) sei als Repräsentant der Lehrer und Kantoren angeführt. Er besaß eine Musikaliensammlung (über 2000 Stück), die er dem Lande Krain schenkte. Im 17. Jahrhundert stieg die Musikkultur. Der Bischof Thomas Chrön von Laibach (1560–1630) förderte die Tonkunst, verschrieb Musiker aus Böhmen, führte instrumentierte Kirchenmusik ein und errichtete Studentenstipendien mit der Bedingung, daß die Genießer Musik lernen müssen. Die erste Oper wurde in Laibach 1650 von Italienern aufgeführt; 1662 sang daselbst eine deutsche Operntruppe. Dann erhielt Laibach 1742 eine Bühne in der Landesburg und 1765 ein eigenes Theatergebäude. Die erste „Philharmonische Gesellschaft“ Europas wurde hier im Jahre 1702 ge-

¹) Latinisiert für „Handl“, vielleicht „Petelin“ — demnach ist die ursprüngliche Namensform nicht sichergestellt. Er lebte und wirkte in Wien, Olmütz, Prag (s. S. 355f.). Der Herausgeber.

gründet und besteht noch heute. Auch Oratorienkomponisten aus dieser Epoche kennen wir, so Mihael Omersa (1679—1742), der zwischen 1709—1713 fünf Oratorien komponierte. Istrien war seit dem 16. Jahrhundert von der italienischen Kunstmusik abhängig. Das Nationalmoment war nur im alten Volksliede verankert. Die erste slowenische Originaloper „Belin“ (Musik von Jakob Zupan) ging zu Laibach 1780 in Szene. Mehrere Slowenen bereicherten auch die deutsche Opernliteratur, wie Georg Micheuz (1805—1882), der für Wien fünf Opern und anderes schuf.

Die Slowenen hielten also mit der westeuropäischen Musikkultur Schritt, mögen ihre Leistungen den Kulminationspunkt auch nicht erreicht haben. So blieb es bis etwa 1850, wo das erwachte Nationalbewußtsein diesen Charakter schüchtern umzumarkieren begann. Gleichzeitig erwachte das Bedürfnis nach tieferer musikalischer Ausbildung; man suchte sie in Graz, Wien, Prag, Mailand und selbst in Paris. Ein markanter Fall ist Kamillo Mašek (1830—1859), der begeistert aus Wien zurückkehrte und eifrig zu reformieren begann, jedoch zu früh starb. Volksmäßige Kunstlieder schrieb der Domchorleiter Gregor Rihar (1796 bis 1863). Ihm folgten — durch 50 Jahre — andere indigene Komponisten, deren Schaffen mehr in der nationalen Begeisterung, als in der Musik gipfelte. Unterdessen kam — durch tüchtig geschulte Musiker aus Böhmen — frischeres Kunstleben ins Land, ohne der nationalen Seite Abbruch zu tun. So war Anton Nedvĕd (1828—1896) Pädagog, Komponist und Dirigent, eine wertvolle Akquisition für Laibach. Er und Anton Foerster (1837—1926), der über 600 Kompositionen, darunter zwei Opern, schrieb, waren ihren Zeitgenossen gute Wegweiser. Zu diesen gehören Miroslav Vilhar (1818—1871) sowie die Brüder Benjamin (1829—1908) und Gustav Ipavec (1831—1908). Selbständiger war Davorin Jenko (1835—1914), Kapellmeister in Belgrad, wo alle Theatermusik durch ein Vierteljahrhundert auf seinen Schultern ruhte. Außer 31 Bühnenwerken schuf er „Die slowenische Marseillaise“ (Naprej zastava slave) und die serbische Nationalhymne (Bože pravde). Franz Gerbić (1840—1917) war Opernsänger, Komponist (zwei Opern, Instrumentalwerke) und Pädagog. Anton Stoeckl (1850 bis 1902) schrieb eine Operette u. a. m. Jakob Aljaž (1845—1927) komponierte weltliche Chöre. P. Hugolin Sattner (geb. 1851) schreitet gemäßigt mit der Zeit; er schrieb das erste slowenische Oratorium (Assumptio), vier große Kantaten, eine Oper u. a. m. Franz S. Vilhar (1852 bis 1928), ist Komponist von 292 Werken, darunter vier Opern, eine Operette, eine Burleske. Viktor Parma (1858—1924) ist mit vier Opern, vier Operetten und vielen anderen Werken vertreten. Friedrich v. Širca (geb. 1859) gab den Slowenen drei Opern, eine dramatische und mimische Szene u. a. Anton Schwab (geb. 1868) ist Schöpfer einer Operette und anheimelnder Chöre. Oskar Dev (geb. 1868) tat sich als Liederkomponist und Sammler slowenischer Volkslieder aus Kärnten hervor. Gojmir Krek (geb. 1875) behauptet als Komponist und Reformator einen Ehrenplatz.

Hier setzt die Moderne ein; individuelle, subjektive Musik. Sie landet dort, von wo sie ausgegangen war: in der allgemein-europäischen, von allen Seiten beeinflussten Kunst. Zu den besten Vertretern derselben gehören: Emil Hochreiter (geb. 1871), mit einer Oper, einem Oratorium usw. Emil Adamič (geb. 1877) mit über 200 Werken; hervorragend: Tatarische Suite, Laibacher Aquarelle. Anton Lajovic (geb. 1878), Schöpfer gediegener Musik (41. und 42. Psalm für Soli, Chor und Orchester, Lieder u. a.). Franz Kimovec (geb. 1878), vertreten mit Kirchengesängen; ist auch Sammler von Volksliedern im Mur-

inselgebiet. Stanislaus Premrl (geb. 1880), fruchtbarer Komponist mit über 660 Werken. Karl Adamič (geb. 1887) schafft für die Kirche und den Konzertsaal. Janko Ravnik (geb. 1891), Pianist (Lieder, Klaviermusik). Slavko Osterc (geb. 1895) ist mit einer Operette, Liedern u. a. hervorgetreten; ist auch Propagator der Vierteltontheorie. Marius Kogoj (geb. 1895) hat eine Oper und viele Lieder komponiert. Lucian M. Škerjanc (geb. 1900), begabter Komponist von Liedern, Chören, zwei Quartetten u. a. Eine Aufführung anderer verbietet der Raummangel.

Die Kroaten besiedelten ihr Land im 7. Jahrhundert. Das Christentum erhielten sie aus Aquileia und Salzburg. Die Musikdenkmäler des hohen Mittelalters in Kroatien stammen durchwegs aus dem Westen. Doch bestand seiner Zeit auch ein byzantinischer Einfluß. Das älteste Inventar liturgischer Bücher ist aus dem Jahre 1042; es verzeichnet nur importierte Codices. Die Musikkultur war eine respektable, doch keine kroatisch-nationale, ausgenommen die alten Volkslieder. Diese wirkten modifizierend auch auf die gregorianischen Melodien. Jüngere Forscher wollen darin einen „slawischen“ Choral sehen. Reste solcher Zwittermelodien sind erhalten. Das Volk unterschied verschiedene Provenienzen (Melodien von Vrbnik usw.) und hielt festliche (*vela nota*) und gewöhnliche (*mala nota*) Gesänge auseinander. Die älteste Niederschrift eines kroatischen Kirchenliedes ist vom Jahre 1320. — Außerdem ist eine (importierte) Osterliturgie (12. Jahrhundert), ein Passionsspiel und ein Mysterium „Kreuzabnahme“ (15. Jahrhundert) erhalten. Organisten sind in verschiedenen Städten bezeugt: in Zagreb seit 1363, in Zara seit 1392; es waren meist heimische Leute, darunter viele Priester. Im 16. Jahrhundert sind mehrere Musiker, meist nur dem Namen nach, bezeugt. P. Anton Tudrović (gest. 1506), Simon Klimantović (gest. 1544), Simon Glavić (gest. 1564), Emanuel Zlatarić (gest. 1570), P. Benedikt Babić (gest. 1591), P. Gabriel Tamparica (gest. um 1600 in Wien), Secundus Brugnoli (gest. um 1600), P. Nikolaus Gaudencije (gest. 1601), P. Serafin Razzi (gest. 1611), Innocenz Jerković (gest. 1636), Ivan Lukačić (gest. 1649), P. Nikola Krajačević (gest. 1653) und P. Franz Gučetić (gest. 1658). Eine gründliche Durchforschung der kroatischen Musikgeschichte wird diese Reihe vervollständigen. Es ist bei der Musikliebe der Kroaten einerseits und angesichts des venetianischen Einflusses in Dalmatien undenkbar, daß keine größere Anzahl von Tonkünstlern vorhanden gewesen wäre. Aus dem 17. Jahrhundert kennt man mehrere kroatische Liederbücher. So A. Georgiceo (1635), ein Pauliner Gesangbuch (Manuskript vom Jahre 1644), P. N. Krajačević (1651), *Cithara octochorda* (1/1701, 2/1723, 3/1757), Herović (Manuskript 1799). Unter diesen ist manche Perle des kroatischen Liedes erhalten.

Das weltliche Lied früherer Zeiten ist durchwegs Nationalschöpfung. Die früheste Aufzeichnung solcher Volksgesänge bietet P. Hektorović' zu Venedig 1568 gedruckte Idylle „Ribanje“ (mit zwei Weisen). Das Verständnis für Volkslieder entfaltete sich indessen erst in unserer Zeit, wo mehrere Sammler rayonweise tätig sind (Š. Bosiljevac, M. Brajša-Rašan, A. Dobronić, L. Kuba, F. Kuhač, M. Lang, L. Lukić, Z. Špoljar, S. Vraz, V. Žganec). Dieses Volkslied ist weniger widerstandsfähig als das serbische; es erhält sich traditionell, doch ohne Lebensenergie.

Die Kunstmusik hatte in Kroatien zwei Hauptstützen: die Kirche und den Edelsitz. Im 17. Jahrhundert war die Entwicklung ähnlich wie bei den Slowenen, nur bedächtiger. Der Wohlstand lockte in den Bann der westlichen Musikkultur, vorab in den Wiens. Man ver-

langte von Künstlern gebotene Musik, was nur Begüterte erschwingen konnten. Zwei Städte waren als Musikzentren berühmt: Varaždin und Zagreb. Fremde Musiker zog es hin oder sie wurden verschrieben. Die oberen Schichten lernten so moderne Werke kennen. Im Jahre 1827 gründete Karl Wiesner v. Morgenstern (1783—1855) in Zagreb den ersten Musikverein und dieser eine Musiklehranstalt. Albert v. Striga (1821—1897) rief 1841 einen Gesang- und Musikverein ins Leben; dieser sollte den Nationalgesang pflegen.

Der bedeutendste Musiker war damals Vatroslav Lisinski (1819—1854); er komponierte die erste kroatische Oper („Ljubav i zloba“), deren Premiere 1846 stattfand. Eine zweite Oper („Porin“) wurde 1897 aufgeführt.

Im Jahre 1861 forderte die Landesverwaltung Opernaufführungen. Begonnen wurde mit der Operette; die Musik war international; 1902 mußte die Oper aufgelassen werden. Nun vertieften sich die Kroaten ins Musikstudium und warfen sich vielfach auf die großen Formen, wie Niko Strmić (1840—1906) mit zwei Opern, Gjuro Eisenhuth (1841—1891) mit drei Opern und anderem. Es folgte V. Kolander (1848—1912) als Organist und Kirchenkomponist, Vj. Klaić (1849—1928), als Violinist und Organisator. V. v. Bersa (1864—1927) schrieb vier Opern u. a. Oton Žert (1866—1907) war Violinist und Komponist. A. v. Vancas (1867—1888) schuf Instrumentalsachen. S. Albini (geb. 1869) folgt mit fünf Operetten. Vj. Rosenberg-Ružić (geb. 1870) ist Pädagog und Komponist. J. Muhvić (geb. 1876), Militärkapellmeister und Komponist. H. Tomićić (geb. 1879), lehnt sich an die Nordländer an. J. Mandić (geb. 1883) mit einer Oper und Orchestersachen.

Die Opernvorstellungen wurden 1909 restituiert und jüngere kamen zum Wort. So B. Bersa (geb. 1873), J. Tkalčić (geb. 1877), J. Hatze (geb. 1879), L. Šafranek-Kavić (geb. 1882), Gräfin Dora v. Pejacsevich (1885—1924) und B. Širola (geb. 1889), dieser mit neuen Problemen, auch Musikgelehrter. Dann F. v. Lučić (geb. 1889), K. Baranović (geb. 1894) als Eklektiker auf nationaler Grundlage. A. Brlić (geb. 1893), Ž. Hirschler (geb. 1894), R. Tačlik (geb. 1894), J. Štolcer (geb. 1896) mit der symphonischen Oper „Stvarjenje“. Diese Gruppe beschließt der modernste und extrem nationale Komponist J. Gotovac (geb. 1895) mit seinen Richtungsgenossen Z. Grgošević (geb. 1900), A. Novak u. a.

Die Serben waren lange nach der Besiedlung ihrer Gebiete mit der Westkultur in sehr lockerer Berührung. Sie bewahrten ihr altes nationales Musikgut fast unberührt. Es waren Tanzlieder mit charakteristischen Ausdrucksgebärden, religiöse und epische Gesänge sowie lyrische Lieder. Die Epen dürften alle aus der christlichen Epoche sein. Die christliche Liturgie übernahmen sie von der griechischen Kirche unter Heraklios (610—614). Es war demnach byzantinische Kirchenmusik. Auf nationaler Grundlage organisierte die serbische Kirche erst der hl. Sava (gest. 1237). In der Zeit vom 9. bis 13. Jahrhundert hat die serbische Kirche die übernommenen Melodien nach ihrem Empfinden umgestaltet, d. h. nationalisiert. Ein frischeres Leben begann nach 1882, d. i. nach Errichtung des Königreichs Serbien. Dann erst begann man russischen Kirchengesang einzuführen, besonders D. Bortnianskys Kompositionen, ohne das Alte ganz aufzugeben. Serbien bewahrt noch alte Kirchen- und Profanmelodien; letztere werden gesungen wie vor 1000 Jahren. An diesen Stand der Musikpflege knüpft die Modernisierung vor 100 Jahren an. Der Pfadsucher war Militärkapellmeister Jos. Schlesinger (1829 nach Belgrad berufen), der Märsche auf bekannte Nationalmotive schrieb. Seither ist in Serbien der Zug nach Westen ständig geblieben: alle dortigen Musiker

studierten seither in Wien, München, Leipzig, Berlin, Paris, Italien, London, Budapest und Prag. Doch war das Bestreben immer lebendiger, mit der neuen Technik Nationalmotive zu verarbeiten. Nun begann das Sammeln der Volkslieder (Kolarović, Kalaus, Stanković, Marinković).

Zu Beginn der serbischen Musikrenaissance wirkt entscheidend der Slowene Davorin Jenko (s. oben). Nach M. Topalović (1849–1912) und J. Marinković (geb. 1851) erhielt Serbien eines seiner größten Talente: S. Stojanović (Mokranjac, 1855–1914). Er studierte in Leipzig, München und Italien; wirkte als Komponist, Dirigent, Lehrer und Organisator. Außer seinen 15 „Rukoveti“ (verarbeitete serbische Volkslieder), schrieb er auch Liturgien mit Nationalmotiven. Neben ihm sind zu nennen B. Jokšimović (geb. 1868), V. Djordjević (geb. 1869), u. a., als Sammler der Volksmusik. Es folgte Stan. Binički (geb. 1872) mit einer Oper, Liturgien u. a. Gründer der Musikschule „Stanković“, vorzüglicher Dirigent. Neben ihm P. J. Krstić (geb. 1877), begabter Instrumentalkomponist, Direktor der Belgrader Musikschule. Vertreter teils romanischer, teils russisch-expressionistischer Richtung ist S. K. Hristić (geb. 1885), Schüler M. Regers, vervollkommen in Moskau, Rom und Paris; begabter Komponist: Opern, Instrumentalstücke, Kirchengesänge u. a.; auch Musikschriftsteller. In Serbien und Kroatien wirkt P. Konjović (geb. 1883) als Dirigent und Komponist moderner Richtung (Oper, Symphonie, Klaviersachen usw.); auch Schriftsteller. Eine überaus reiche, allseitige Tätigkeit entfaltet Miloje Milojević (geb. 1884). Studierte in München, Paris und Prag. National-modern in seinen Werken, subjektiv. Schreibt für Orchester, auch Lieder, Chöre u. a.; hervorragender Musikschriftsteller. Ein Arbeiter, an den auch die Musikwissenschaft ihre Hoffnungen knüpft. Mit diesem schafft K. P. Manojlović (geb. 1890). Studierte in München und Oxford. Schrieb Kirchengesänge, Chöre, Kammermusik, Klaviersachen. Sammler von Nationalliedern, Fachschriftsteller. M. Paunović (1889–1925), Schüler des Prager und Leipziger Konservatoriums (Riemann, Reger), komponiert für Orchester und Bühne, Kapellmeister und Lehrer.

Die Bulgaren blicken auf eine wesentlich einfachere, aber auch sprunghaftere Entfaltung ihrer Musik zurück. Das Stammtongut waren heidnische Gesänge ritueller, epischer, choreutischer oder lyrischer Natur. Das Christentum kam aus Byzanz, samt dem Kirchengesang. Dieser erfuhr eine nationale Modifizierung. Gegen Ende des 10. Jahrhunderts übernahmen ihn die Russen von den Bulgaren. Im 15. Jahrhundert vertrieben Fanarioten die bulgarischen Popen. Diese flüchteten und brachten einen national entwickelteren Gesang nach Rußland. Noch heute heißt dort die ältere Fassung „bolgarski razpjev“, die entwickeltere „Kievo-pečerski razpjev“. In Bulgarien wurde der Kirchengesang im 19. Jahrhundert durch den spätgriechischen ersetzt.

Im Volke sproßte das profane Lied, als Ausdruck gedrückter Seelen, weiter. Die Bulgaren, politisch den Türken, geistig den Griechen untergeordnet, verloren ihre eigene Kultur. Auch die Musiktradition. Man mußte beide neu schaffen und schickte die Jugend ins Ausland, woher sie fremde Musik brachte und bulgarische Lieder nach importierten Melodien sang. Um 1890 begann man die Weckarbeit mit literarisch-musikalischen Abenden, mit Schulen (Musiklehrbücher verfaßten Mačan, Paunov, Bajdanov, Kodžamanov) und schlichten Kompositionen. Daran beteiligte sich die erste Generation: E. Manolov (1860–1902), A. Badov (1863–1908), tüchtiger Komponist und Forscher (Rhythmische Grundlagen des bulgarischen

Volksliedes); auch guter Dirigent. D. Christov (geb. 1875), Dvořáks Schüler, schrieb Chöre, zwei Orchestersuiten, eine Operette u. a. A. Bukoreštliev (1868—1918), erster bulgarischer Pianist und Organist, Sammler von Volksliedern (3500). P. Naumov, erster bulgarischer Violinist, Pädagog und Komponist (Lieder, bulgarische Rhapsodien, Dorfanz für Orchester) u. a. P. Bojadžijev konzertierte als erster mit bulgarischen Chören im Ausland und schrieb eine Operette („Snežanka“).

Eine modernere Schicht der ersten Generation stellten folgende dar: G. Atanasov (geb. 1872), Schüler des Bukarester Konservatoriums und P. Mascagnis; Komponist von fünf Opern, und mehreren Operetten, verdienter Militärkapellmeister, Volksliederforscher. D. Georgiev, Prager Schüler, Komponist (Lieder, zwei Opern), einer von den Gründern der Musikschule in Sofia. D. Karadžov, Wiener Schüler, Komponist, schrieb mehrere Opern, darunter die impressionistische „Pilatus' Tochter“, und „Der junge König“ (Uraufführung in Wien). — Ferner N. Atanasov, A. Stojanov, Professor an der Musikakademie in Sofia, auch guter Komponist. Endlich noch Saša Popov, Slavko Popov, L. Vladigerov, B. Konstantinov, A. Vapordžiev — alle Komponisten und Musiklehrer.

Die modernste Richtung vertritt Pančo Vladigerov (geb. 1899), Berliner Schüler (P. Juon, Georg Schumann). War schon in Berlin Kapellmeister (Reinhardt-Theater). Instrumentalkomponist. (Charakteristisch: 10 Impressionen für Klavier, Burlesken für Violine und Orchester, Exotische Präludien für Klavier). Neben ihm sind zu nennen A. Dimitrov, And. Stojanov, H. Nestorov, V. Bobčevski, C. Cankov, D. Tumangelov, M. Todorov, P. Stefanov, S. Stefanov (geb. 1881) und D. Georgiev.

Literatur

Tancev, F., Liturgijsko-obredne igre u Zagrebačkoj stolnoj crkvi. (Liturgische Spiele in der Zagreber Domkirche.) Narodna starina 1925. (Kroat.) — Goglia, A.: Hrvatski glazbeni zavod 1827—1927. (Das kroatische Musikinstitut.) Zagreb 1927. (Kroat.) — Kamburov, J.: Оперно изкуство и наши оперни денци. (Die Opernkunst und unsere Opernkomponisten.) Софиa, s. a. (Bulg.) — Kamburov, J.: Българската музика. Минало и съвременост. Исторически приноси. (Bulgarische Musik. Vergangenheit und Jetztzeit. Historische Beiträge.) Софиa, s. a. 1926. (Bulg.) — Manojlović, K.: Srpska muzika. (Serbische Musik.) In: Narodna enciklopedija II S. 1089—1095. (Serbisch.) — Mantuani, J.: O jugoslovanski glasbi. (Über südslawische Musik.) In: „Zbori“, Jg. II bis III. Ljubljana 1926—1927. (Slowenisch.) — Derselbe: Zgodovinski razvoj slovenske cerkvene pesmi. (Die geschichtliche Entwicklung des slowenischen Kirchenliedes.) In: „Cerkveni Glasbenik“, 1911. Auch separat. (Slowen.) — Ogrizović, M.: Hrvatska opera 1870—1920. (Die kroatische Oper 1870—1920.) Zagreb 1920. (Kroat.) — Širola, B.: Pregled povijesti hrvatske muzike. (Überblick über die Geschichte der kroatischen Musik.) Zagreb 1922. (Kroat.)

Josef Mantuani.

UNGARN

Der modernen ungarischen Musik gebührt ein besonderer Platz in der europäischen Musikliteratur: diese Musik ist das Produkt eines Volkes asiatischer (ugrischer) Abstammung, das zur Entwicklung einer höheren, polyphonen, also der abendländischen Tonkunst vergleichbaren und doch autochthonen Kunstmusik gelangte. Diese Entwicklung vollzog sich unter dem Einflusse der europäischen Kultur, der sich das Ungarvolk bald nach seiner Einwande-

rung anschloß. Der indogermanische Einfluß konnte jedoch nicht die aus Asien mitgebrachten Keime einer orientalischen Weltanschauung ersticken, im Gegenteil: die alte, ursprüngliche Weltanschauung wurde durch die Einwirkungen des Abendlandes zu steter eigenartiger Weiterentwicklung getrieben und blieb demnach vor einer — für die übrigen asiatischen Kulturen typischen — Erstarrung bewahrt.

Als ältesten Zeugen der vom westlichen Einfluß noch unberührten ungarischen Musiksprache können wir die pentatonische (G-B-C-D-F, vgl. die Pentatonik der Vogulen- oder Tscheremissen-Musik) Urschicht der ungarischen Volksmusik betrachten. Da finden wir straff isometrisch rhythmisierte von barbarischer, elementarer Urkraft strotzende Tanzlieder im „tempo giusto“, zu denen sich düstere, leidenschaftliche, tragisch-visionäre Volksballaden im „Parlando-Rubato“-Stil gesellen. Der Formwille dieser ungemein ausdrucksvollen und konzisen Weisen kennt noch keinen architektonischen Bau. Wahrscheinlich im weiteren Verlauf der Entwicklung wird die Pentatonik durch verzierungartige Übergangs- oder Schleiftöne (vgl. „Pientöne“ in der chinesischen Musik) — die Tonleiter G—B—C—D—F durch A oder As als 2. Stufe, E oder Es als 6. Stufe — erweitert und später, durch die regelrechte Heranziehung dieser anfänglich nur übergangsweise berührten Stufen, zu dorischen, phrygischen, äolischen Tongattungen umgestaltet. (Gewisse pentatonische Wendungen bleiben aber auch weiterhin höchst charakteristisch.) Die Isorhythmik weicht einer Heterorhythmik des Strophenbaues, die Gliederung der Melodielinien wird eine immer differenziertere. Auch inhaltlich zeigt sich eine Gliederung der Formen, die Gesänge werden (teils unter auswärtigem Einfluß) an verschiedene Gelegenheiten gebunden: neben der tausend und abertausend Blüten treibenden Liebeslyrik erscheinen tragische Nänien, zarte „Aubaden“, taufrische Kinderlieder, fröhliche Hochzeitsweisen usw., einen fast beispiellosen Reichtum origineller Melodien und Rhythmen entfaltend.

Trotz dieser außerordentlich fruchtbaren Volksmusikunterlage konnte Ungarn Jahrhunderte hindurch nur bis zu gewissen primitiven Ansätzen einer bodenständigen Kultur der Kunstmusik gelangen. Das soll aber nicht bedeuten, daß die hohe Kunstmusik in Ungarn unbekannt war. Unser Land beherbergte von je her ausländische Künstler ersten Ranges (z. B. Oswald v. Wolkenstein, Behaim, Stolzer, Willaert, eine ganze Reihe vorzüglicher italienischer und burgundischer Musiker am Hofe des Königs Matthias Corvinus) und förderte Talente (z. B. der berühmte Lautenmeister des 16. Jahrhunderts Valentin Bakfark, die Brüder Neusiedler; im 17. Jahrhundert Johann Kusser). Doch in dem von unerbittlichen historischen Stürmen immer wieder zerrütteten Lande konnten diese wertvollen inneren Regungen und äußeren Anregungen nicht zu einer bodenständigen hohen Tonkunst fortgedeihen. Es fehlte die ruhige, organische, kontinuierliche Entwicklung der Kultur und Zivilisation; auch blüht das musikalische Gemeinschaftswesen bei einem in seiner Musik par excellence auf Homophonie eingestellten Volke, wie es das ungarische ist, verhältnismäßig langsamer auf.

Den ersten Ansatz zu einer Kunstmusik bildet das Spielleutentum, das parallel mit dem abendländischen erscheint. Bis zum 16. Jahrhundert fehlen leider musikalische Dokumente. Es ist aber feststellbar, daß diese Spielleute neben ausländischen auch autochthone ungarische Repräsentanten hatten, die infolge der Zeiten verschiedene, wechselnde Schichten bildeten. — Das Spielleutentum erreicht im 16. Jahrhundert eine besonders hohe Bedeutung. Musikalische Dokumente zeugen von einer verbreiteten und mannigfaltigen Kultur des originellen historischen und biblischen Gesanges (Reimchroniken, Versnovellen). Die Spielleute dieser Epoche — es waren die Zeiten der schwersten Türkenkriege — waren von den düsteren Schicksalen ihres Volkes umwölkte Dichtergeister (der hervorragendste: Sebastian Tinódi, der Lautenschläger); sie erhoben sich über ihr Volk und zeigten ihm die Lage, in der es sich befand, sie zeigten sie mit einem oft glühend hervorbrechenden, lyrischen Pathos, das auch den zugleich aufblühenden geistlichen Volksgesang durchströmt. So spiegelt sich in diesen Gesängen ein wenn auch fragmentarisches, doch gewaltig ausdrucksvolles Seelenbild einer um das Leben ringenden Nation.

Diese vokale Kultur epischen Charakters wird allmählich von einer des lyrischen Gesanges (sog. „Blumengesänge“) abgelöst, die in der Aristokratenmusik des 17. Jahrhunderts ihren Gipfelpunkt erreicht. Die Musik dieser Stilperiode blüht an den Magnatenresidenzen und führt durch eifrige Pflege der Hausmusik zu einer instrumentalen Kultur. Virginaltranskriptionen geben Nachricht von einer reichen Liebesliedlyrik und volkstümlichen Tanzmusik. Verschiedenen Gelegenheiten gemäß bilden sich mannigfaltige instrumentale Ensembles aus Geigen, Virginalen, Trompeten, „Türkenpfeifen“, Krummhörnern, Zithern, Zimbalen, Lauten, Sackpfeifen, Pauken. Dieses Jahrhundert wurzelt noch stark in den einheimisch-völkischen Traditionen. Auch die berühmten Soldatengesänge und Tänze der Kurutzenkriege (Rákóczy-Zeiten) zeigen noch entschieden völkischen Charakter.

Im 18. Jahrhundert wendet sich schon die Aristokratie von der völkischen Tradition schroff ab und huldigt allein der hohen abendländischen, vorzüglich der österreichischen Musik (J. Haydn als Kapellmeister beim Fürsten Esterházy, Michael Haydn, Dittersdorf, Albrechtsberger; später Beethoven und Schubert als Gäste ungarischer Magnatenhäuser). Auch in den Städten lassen sich deutsche Musikmeister nieder. Durch sklavische Nachahmung des deutschen Liedes entsteht allmählich eine der ungarischen Prosodie fremde Kunstliedliteratur. Inmitten dieser

Germanisierung wird jetzt der berufene Weiterführer einheimischer Musikalität eine untere Schicht der Edelleute, der sog. „Kleinadel“, der noch imstande war, die ausländischen Einflüsse mit der bodenständigen völkischen Tradition fest zu verweben. In den Kollegien der Reformierten entstand eine interessante primitive Chorkultur. In der Instrumentalmusik erscheint ein (vielleicht an die erwähnten Virginaltranskriptionen völkischer Tänze anknüpfender) ganz neuer Stil, der einen eigenartig ungarisch-kolorierten Melodientyp und punktiert-synkopierten Rhythmus, den sog. Verbunkos- (Werbungstanz-) Rhythmus entwickelt. In diesen herrlichen Werbungstänzen spiegelt sich vielleicht am bewußtesten die Heldennatur der Nation: sie sind halb Tanz-, halb Kriegsklänge, stolz, edel, feurig, doch von tragischer Glut durchglüht und mit einer eigenartigen, männlichen Wehmut (dem polnischen „Zal“ vergleichbar) durchtränkt. Diese Musik erreicht ihren künstlerischen Höhepunkt am Anfang des 19. Jahrhunderts in der Pflege virtuoser Volksmusikanten der Geige, an deren Spitze János Bihari (der mutmaßliche Schöpfer des Rákóczy-Marsches), ferner Csermák und Lavotta stehen. Die Musik dieser Werbungstanzformen liegt mit ihrer Dur-Molltonalität und ihrem architektonischen Aufbau schon näher dem abendländischen Formensinn und galt (ja sie gilt oft auch noch heutzutage) im Allgemeinbewußtsein des Auslandes fälschlich als „die“ ungarische Musik, obwohl sie nur eine kleine Schicht davon repräsentiert. Sie befruchtete auch europäische Musiker, indem sie dieselben zu zahlreichen „Hungarismen“ (all'ongarese) inspirierte.

Inzwischen fand auch im Volkslied eine größere Umwandlung statt. Das alte Volkslied ging in ein moderneres über (architektonisch, Dur-Mollstil), in dem das Bauernvolk viele fremde Elemente sich zu eigen gemacht hatte und ganz originell neugestaltete. Diese neue sog. „silberne“ Schicht hängt mit der alten „goldenen“ organisch zusammen, läßt in der Melodiebildung die Spuren der Pentatonik deutlich erkennen und bildet einen höchst ursprünglichen, homogenen Stil.

An der Schwelle des 19. Jahrhunderts finden wir vier Hauptquellen des musikalischen Lebens in Ungarn: 1. das neue Volkslied (mit dem sich die Vokalmusik der Kollegien eng verband), 2. den Werbungsmusikstil, 3. die nach deutschem Muster gebildete Kunstliedliteratur, endlich 4. als eine Abzweigung der Verbunkmusik die unter dem Einfluß eingewanderter deutsch-österreichischer Musiker aufkeimende primitive Kammermusik. Aus diesen Stilrichtungen entstand im 19. Jahrhundert ein großes Stilgemisch, in dessen Zustandekommen die Zigeunermusikanten die Hauptrolle gespielt hatten. Die Zigeuner verstanden mit großer Empfänglichkeit und chamäleonartiger Schmiegsamkeit sich jeder Stilrichtung in den Dienst zu stellen. Was sie erlernten, das haben sie mit ihrer originellen, üppigen, sich durch reiche Verzierungen und überschwengliche „Rubatos“ auszeichnenden Vortragskunst ausgestattet. Ihr Wanderleben prädestinierte sie zum Vermittlertum. In dem so entstandenen Stilgemisch führt auch schon die Chromatik ein bedeutendes Wort (die zwei fälschlich als „typisch“ ungarisch geltenden Tonleitern G—As—H—C—D—Es—Fis—G und G—A—B—Cis—D—Es—Fis—G!). Aus den durch die Zigeuner vermittelten musikalischen Stoffen schufen mehr oder minder begabte städtische Dilettanten (Simonffy, Szentirmay) eine reiche, volkstümliche Liedliteratur, die unter der Devise „ungarisches Volkslied“ auch im Auslande allgemein bekannt wurde. Diese pseudovölkische Literatur entwickelte zwar gewisse charakteristische Lied- und Tanzmusiktypen (die Verbunkmusik ging in den vierziger Jahren zum Teil in eine mehr salonmäßige Tanzliteratur [Rózsavölgyi], zum Teil in die Csárdásmusik über), doch sie ließ die innere Homogenität, die reine Musikalität, die konzise Ausdruckskraft und den mit ihr verbundenen originellen „ästhetischen Lakonismus“ des echten Bauernliedes vermissen und führte so zu einer immer größeren Verflachung. So ging im 19. Jahrhundert im Bewußtsein der höher stehenden Volksklassen die alte, tiefdurchgeistigte ungarische Musiktradition verloren, sie wurde von dem loseren pseudovölkischen Stilgemisch des Jahrhunderts gänzlich verschüttet.

Dies geschah gerade zu der Zeit, als mit dem Durchbruch demokratischer Ideen die hohe abendländische Musikkultur aus den exklusiven Aristokratenpalästen hinausdrang, also die großen deutschen, italienischen, französischen Musikwerke durch eifrige Pflege Gemeintum wurden, und als der große nationale Aufschwung — der in der Dichtkunst (weniger prägnanter auch in der Malerei) Meisterwerke ersten Ranges in Erscheinung treten ließ — seine Macht auch auf das Gebiet der Musik ausbreiten wollte. An der Spitze dieser Bewegung stand bald kein Geringerer als Franz Liszt. Mit ihm teilten noch zwei hochbegabte starke künstlerische Persönlichkeiten, Franz Erkel (Komponist der großen Nationalopern „Hunyadi László“ und „Bánk bán“) und Michael Mosonyi, die geistige Führerschaft. Das „Ungarische“ in der Musik dieser Meister beschränkt sich auf ein aus dem ungarischen Stilgemisch des Jahrhunderts entlehntes nationales Kolorit, das wir im Falle Liszts den Saint-Saënsschen „Exotismen“, im Falle Erkel und Mosonyis dem Tschaikowskyschen „Russentum“ vergleichen könnten. Die große Bedeutung dieser Meister liegt darin, daß sie sich der zeitgenössischen Musik des Abendlandes vorbehaltlos anschlossen und dabei die Möglichkeit einer bodenständig-ungarischen hohen Kunstmusik ahnen ließen. „Ungarisieren“ und „sich der abendländischen Tonkunst anschließen“, diese zwei Tendenzen kennzeichnen auch die Weiterführer der Liszt-erkelschen Epoche. Obwohl diese zwei Tendenzen miteinander fest verbunden sind, können wir die ihnen folgenden Musiker doch in zwei Gruppen teilen. Die eine sah ihre Aufgabe eher in dem immer stärkeren „Ungarisieren“ (Alexander Bertha, der durch seinen virtuellen Klavierstil hervorragende Lisztschüler Aladár Juhász, weiterhin Henrik Gobbi, Aggházy, Beliczay u. a.), die andere mehr in einer hochkultivierten Anpassung an die abend-

ländische Musik (Viktor Herzfeld, der feinsinnige Wagnerepigone Edmund Michalovich u. a.). Aus diesen beiden Gruppen führen die Fäden direkt in die Gegenwart.

Erkels „ungarisierende“ Tendenz hat eine Art patriotischer Tradition gegründet, die in der Pflege einiger rückschrittlicher Musiker alsbald erstarrte und verseichte. Diese Musiker (Jenő Hubay, Béla Szabados und der verstorbene Árpád Szendy) schreiben übrigens eine Musik im Stile der vorwagnerschen kleineren, meist deutschen Romantiker (Hubay stützt sich in seinen Violinkompositionen hauptsächlich auf Vieuxtemps), ausgeschmückt mit Zieraten der Zigeunermusik. Als wertvollstes Aufglimmen der Erkelschen Tradition müssen wir die komische Oper „Hochzeit im Fasching“ von Eduard Poldini erwähnen, eine in dramatischer Hinsicht gut durchdachte, stimmungreiche, modernere „Buffa“-Schwester der heroischen Opern Erkels. Poldini folgt der internationalen Musikentwicklung bis Wagner und macht Exkursionen bis R. Strauß, ähnlich wie sein mehr konservativer Zeitgenosse, der Symphoniker Peter König.

Bedeutendere Entwicklung ging von der Gruppe der sich nach internationalen Idealen orientierenden ungarischen Musiker hervor. „Europäisiertes Ungartum“ war ein Lösungswort, das bisher das individuelle Streben unterdrückte, ein Ideal, dem die Komponisten des 19. Jahrhunderts, persönliche Probleme beiseitelassend und so in der großen Allgemeinheit der Kulturtendenz verschwebend, ihre Opfer darbrachten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wich diese allgemeine Kulturtendenz bald einem kräftigeren individuellen Schaffensdrang. Es erschien eine Gruppe von Tonkünstlern, die in Ungarn nicht bloß eine Heimstätte des musikalischen Europäertums begründen wollte, sondern in dieser Kulturheimat ein freies, unbefangenes, persönliches Künstlerleben führte. Einige aus dieser Künstlergeneration verankerten sich ganz in ausländischer Kultur: so Erwin Lendvai, Eugen Zádor, Albert Siklós in den neueren österreichisch-deutschen Stilrichtungen, Desider Antalffy-Zsiross, Theodor Szántó, Tibor Harsányi im französischen Impressionismus. Andere schlossen sich enger an ihre Heimat an, so der frühverstorbene, hochbegabte Aladár Radó und Nikolaus Radnai.

Durch ihre volkstümlich ungarischen Beziehungen gewann auch die Brahms'sche Kunst für die ungarische Musik große Bedeutung. Hans Köblers Schule entwuchs Ernst Dohnányis (geb. 1877) vornehme Meisterschaft, welche die poetischen Errungenschaften der in Wagner wurzelnden Spätromantik, jedoch im Geiste des Brahms'schen Klassizismus mit leichter, formsicherer Hand zusammenfaßte. In seinen Jugendwerken erweist sich Dohnányi als bedeutendster Nachfolger des Wiener Meisters; doch schon zeigen seine eleganteren Formen seine leichtfließende Satztechnik (Quartett Des-Dur) und insbesondere die dem Wesen des Instrumentes prächtig angepaßte Behandlung des Klaviers (Passacaglia) den originellen Kammermusikgestalter. Die spätromantische Ideologie findet hier harmonisch geschlossene Form, und so können wir Dohnányis Stil als den Gegenpol zu der dramatisch gegliederten al-fresco-Schreibweise der Weitergestalter der neudeutschen Schule betrachten. Als geniale Beispiele dafür können die 4 Rhapsodien für Pianoforte und das II. Klavierquintett gelten. Auch seine Bühnenmusik („Der Schleier der Pierrette“, Pantomime, „Der Turm des Wojwoden“, Oper in 5 Bildern, „Der Tenor“) fesselt durch die Auflösung dramatischer Momente in symphonischer Gestaltung. Dohnányi ist einer der hervorragendsten Vertreter der absterbenden ästhetisch verfeinerten bürgerlichen Kammermusik (3 Streichquartette, 1 Trioserenade). Den sehnstichtigen Blick auf das unerreichbare Wiener Klassikertum gerichtet, schwebt sein Geist in

müder Melancholie, die selbst seine ergötzlichen Humoresken (Kinderliedvariationen für Klavier und Orchester) durchdringt, wie ein geheimes Trauern, das wir mit der zu parnassistischen Formen flüchtenden Resignation eines Thomas Mann vergleichen können. Von den Schatten klassischer Vergangenheit unangefochten, sprudelt die glänzende Invention des äußerst formgewandten Meisters Leo Weiner (geb. 1885). Unfehlbare musikalische Sicherheit, auch im Strenghorizontalen koloristisch reiche Fantasie, schwärmerische Melodien-seligkeit belebt seine 2 Klavier-Violin-Sonaten, die 2 Streichquartette (darunter das mit dem Coolidge-Preis gekrönte Fis-moll-Quartett), die Orchesterhumoreske „Fasching“, die groß-angelegte Bühnenmusik zu Vörösmartys Märchendrama „Csongor und Tünde“. Ein echtes Scherzotalemt, das die Technik französischer Impressionisten mit höchstem Geschmack und originellem Humor auszubeuten versteht.

Wenn wir nun diese im 19. Jahrhundert aufblühende und in das 20. Jahrhundert auslaufende Entwicklung überblicken, so müssen wir in ihr die letzten „Schuljahre“ der ungarischen Musik erkennen. In dieser Zeit gingen zwar die originellsten und wertvollsten musikalischen Traditionen des Ungartums verloren, doch das Musikertum des Landes lernte inzwischen alles, was in der höchsten Schule der zeitgenössischen Musikkultur zu erlernen war. An dieser Arbeit beteiligten sich auch zahlreiche deutsche Meister, die sich im Lande niederließen oder da wenigstens eine geraume Zeit lang wirkten (vollkommen eingegliedert: Franz und Karl Doppler; beständig: Robert Volkmann, D. Popper, H. Koessler; vorübergehend: G. Mahler; als oft begrüßter Gast: J. Brahms). — Die Entwicklung der ungarischen Musik gelangte vielleicht jetzt zum kritischsten Punkte. Es galt ja nun die Frage: wird der urwüchsige Genius der ungarischen Musikalität den abendländischen Einflüssen unterliegen oder wird er die übernommene europäische Kultur mit den Kräften seiner eigensten Weltanschauung gänzlich durchdringen, umbilden und so daraus etwas völlig Neues und Bodenständiges entstehen lassen? Die günstige Lösung dieser Frage konnten nur urwüchsige künstlerische Individualitäten herbeiführen. Als solche bewiesen sich die beiden, alles bisherige überragenden Meister der ungarischen modernen Musik: Béla Bartók (geb. 1881 in Nagyszentmiklós) und Zoltán Kodály (geb. 1882 in Kecskemét). Wohl lehnte sich Bartók in seinen Erstlingswerken auch an die ungarisierenden Schöpfungen Liszts, doch bei ihm war das nationale Gepräge der Rhythmen und Melodieführung schon keine äußerliche Tendenz, sondern eine damals einzige Möglichkeit des ersten großen Emporstrebens des ungarischen Kunstwillens, der sich noch keine eigene Sprache gestaltete und sich darum mit den von fremdem Geiste durchdrungenen Formen begnügte. Die Hauptwerke dieser Epoche (die symphonische Programmdichtung „Kossuth“, 1903, die Rhapsodie für Klavier und Orchester, 1904, die I. Orchestersuite, 1904) zogen die Formen noch etwas in die Breite, überluden sie mit köstlichen Episoden. Ihre Motive waren den älteren Melodien der zweiten Volksliedperiode nachgebildet, die temperamentvollen Tanzsätze atmeten frische und überschäumende Jugendkraft. Das Orchester stand auf der äußersten technischen Höhe Straußscher Instrumentierungskunst, die Harmonik mit ihren kühnen Auflösungen geht den Weg, den Liszt eingeschlagen. Liszt war der erste, der durch die Verwendung der Ganztonskala, durch die Einführung der „schwebenden Tonalität“ und der Mischung verschiedener Tonarten an den Ausgangspforten des Dur-Moll-Systems rüttelte, und so den ungarischen Neuerern unbewußt den Weg bahnte. Die zweite große Anregung verdanken unsere Modernen dem französischen

Impressionismus, der mit der Erscheinung Debussys die bisherige deutsche Vorherrschaft tangierte und so zur gesteigerten Nationalisierung der Tonkunst führte.

Das eigentliche Epochenmachende war aber die Entdeckung des alten Volksliedes durch die unermüdlichen Folkloristen: Bartók und Kodály. Das Schaffen Debussys, dessen Einfluß sich im Werke Kodálys und nach ihm bei Bartók zeigte, war nur eine Notbrücke, die das Übersteigen jenes Abgrundes erleichterte, der die bisherige ungarische Kunstmusik von der Formenwelt der ältesten pentatonischen Volksdichtungen getrennt hatte. Die Beziehung zwischen Bartók-Kodály und der Volksmusik ist keineswegs eine romantische. Debussy nahm, durch Mussorgsky beeinflusst, von der russischen Volkskunst nur die neuen, ästhetisch anregenden Möglichkeiten, nicht aber den Geist; seine orientalischen beziehungsweise iberischen Stimmungen sind Zeugnisse dafür, daß ihn im Volklichen nur eine romantische Exotik anzog. Der Hang zum Volklichen zeichnet sich bei den jungen Ungarn durch eine tiefe Objektivität aus, die nur bei Komponisten möglich war, welche die neuentdeckte Formensprache als etwas natürlich Gegebenes, als ihre eigene Muttersprache empfanden. Das alte Volkslied gab frische urwüchsige Phraseologie, ungeahnt reiche Rhythmen, Keime, aus denen eine neue Harmonik sproß, und ermöglichte so den weiten Sprung, mit dem Kodály-Bartók über den damals herrschenden Impressionismus hinaus zu einem konstruktiven Klassizismus gelangten. Das neue Melodienmaterial, der alten Pentatonik entspringend, eliminierte die überfeinerte Chromatik und die übertrieben harmonisch bestimmten Linien; die Melodie bestimmte das Harmonische, das Horizontale trat wieder in seine Rechte und verdrängte die Herrschaft des vertikalen Prinzips, das seit dem Romantizismus in der Tonkunst die Überhand gewonnen hatte. Das Nurkoloristische verschwand, alles drängte zu logischer Geschlossenheit. Das horizontale Prinzip führte zu einer neuen Kontrapunktik, die sich, wie bei Schönberg, aus dem Melodischen erklären läßt. Das Dur-Moll-System löste sich in mannigfaltigste Formen der modernen Harmonik auf, ohne sich im Netze ausgeklügelter Theorien zu verfangen. Neben dem Gebrauch der schwebenden Tonalität baut Bartók gerne das harmonische Gebäude auf zwei Grundakkorde, die sich zueinander wie Tonika und Dominante verhalten; seine letzten Werke ersetzen die Tonalität durch bedeutungsvoll wiederkehrende einzelne Töne, von Antal Molnár treffend „Tonsymbole“ genannt. Die Volksmusik bot den ungarischen Neuerern nur frische Urelemente der Tonsprache; um große Formen zu finden, mußten beide Führer, Kodály und Bartók, aus sich selbst schöpfen, und da schlug ein jeder seinen eigenen Weg ein. Zur ersten großen Epoche des zu eigener Sprache gelangten Bartók führen 2 Orchesterwerke: die II. Suite (1905/7) und die „Zwei Portraits“ (1907), in denen wir schon zwei der interessantesten Gesichte Bartókscher Kunst beobachten können. Beide bilden sich zwar aus der Volksmusik, doch beide weisen mit ihrem Blicke über das Nationalvolkliche hinaus. Das eine ist das Lyrisch-Subjektive des romantischen Künstlers, in dessen Zügen wir Einsamkeit, In sich-versenken lesen, dessen Temperament zwar orgiastisch nach Befreiung kämpfen kann, doch es windet sich auch so im Banne persönlicher Probleme. Das andere Gesicht blickt in entgegengesetzter Richtung nach dem Allgemeinprimitiven, Urinstinktiven, wo es einen Blick Strawinskyscher Kunst auffangen kann. Bartóks zum Grotesken neigende fieberische Phantasie gelangt hier zu bedeutender Rolle, doch seine bittere Ironie hat gar nichts Dadaistisch-Negatives, nichts von dem großartigen Zynismus Strawinskys. Hier waltet nur die oft grotesk wilde Gegensätzlichkeit der Leidenschaften primitiver Seelen. In trotzigen, in ihrer unend-

lichen Differenziertheit und Kapriziosität doch mechanisch straffen Rhythmen kämpfen sich revolutionäre Urtriebe durch. Die zwingendste Prägnanz gewinnt das im berühmten „Allegro barbaro“ (1911) und im Scherzo des II. Streichquartetts (1915/17). In Bartóks plastischen Charakterbildern (z.B. die „Drei Burlesken“, 1910) spiegelt sich seine romantisch-humoristische Art. Die „Zwei Elegien“ (1908) führen ganz in die Welt des einsamen Romantikers. Die hier angewandte glänzende, doch weniger konzentrierte Großtechnik verleiht auch den beiden „Rumänischen Tänzen“ (1910) romantischen Charakter. Der Tanzrhythmus bietet hier, wie in den Chopin-Polonäsen, prächtige Gelegenheit zu großzügiger Kriegsmusik.

Mögen diese romantischen Exkursionen in die Großtechnik, in die pianistische Vollgriffigkeit Bartóks Farbenskala noch so bereichern, die eigentliche Grundlage seines Schaffens bilden die knappen, äußerst konstruktiven Volksliedbearbeitungen, die in seinem Oeuvre das speziell Klassische darstellen. Die Jahre 1908/09 brachten 3 Sammlungen dieser Art („Für Kinder“, 4 Hefte, „Zehn leichte Klavierstücke“, „Bagatellen“). Die sonore, homophon gehaltene Melodie stützt sich auf ein Akkompagnato, das einen streng analytischen Charakter zeigt, also sich von jeder Umschreibung fern hält. Die übliche Form dieser Kompositionen ist, dem strophischen Bau des Volksliedes entsprechend, die Variation, wozu insbesondere die verschiedene Auffassung der tonalen Beziehungen der Melodie kühn und logisch als Mittel angewendet wird. Zu dieser Stilart gehören auch Stücke mit eigener Melodie, an deren Spitze die feierlich einfachen „Vier Naenien“ (1910) stehen. Die an die Monumentalität Bachscher Choralbearbeitungen mahnende Grandiosität dieser kleinen Werke weist schon deutlich auf die Großzügigkeit des Künstlers der großen Formen hin.

Bartóks große Form war anfangs die Suite, also eine Folge kleinerer Stücke. Neben diesen stehen Orchesterwerke, in zwei, miteinander stark kontrastierende Sätze geteilt, so die „Zwei Bilder“ (1910), die Bartók auf der Höhe der abgeklärtesten Instrumentierungskunst zeigen. Die Zusammenfassung der Suitensätze in eine große einheitliche Linie repräsentiert sein Einakter „Herzog Blaubarts Burg“. Das Libretto von Béla Balázs öffnet die düstere Seele des nach Liebeserlösung suchenden Blaubarts durch sieben verriegelte, doch auf den Wunsch der Geliebten Judith aufspringende Pforten der herzoglichen Burg. Dementsprechend entwickelt Bartók sieben herrlich gesteigerte symphonische Bilder. Epochemachend war im Werke die Lösung der ungarischen Gesangsdiktion. Man kann sich kaum einen geeigneteren dramatischen Stil denken, als den aus dem leidenschaftlich dramatischen, expressionistisch-gedrungenen Ton der Volksballaden entwickelten Klassizismus Bartóks und Kodálys. Wir gehen nicht zu weit, wenn wir das Rezitativ des Einakters, der seinesgleichen in der modernen Musik nur in Kodálys Orchesterliedern findet, an reichen Ausdrucksmöglichkeiten mit Wagners und Monteverdis Sprechgesang vergleichen. Das zweite Bühnenwerk Bartóks, die Pantomime „Der holzgeschnitzte Prinz“ (1914/16), zeigt wieder streng geteilte musikalische Abschnitte. Doch das bedeutet keineswegs Rückkehr zur Suitenform, denn hier bewahrt Bartók die dramatisch-musikalische Einheit durch Verwendung der Reprise mit veränderten Themen. Die Pantomime (Text von Balázs) entwickelt ein musikalisches Weltbild im Sinne der Mozartschen „Zauberflöte“. Im Mittelpunkt steht die tiefmenschliche Gestalt des Prinzen, dessen Kampf um das Weib, die von der seelenlosen, äußerlich geschmückten Holzpuppe verleitet wird, doch endlich ernüchtert, sich zum wahren Prinzen ihrer Leidenschaft bekennt. Das Dämonisch-Leere, Mechanisch-Seelenlose des Lebens findet tiefgreifende Schilderung in der Tanzmusik der

prinzenhaft geputzten Holzfigur, die sich in der Desillusionsszene (veränderte Reprise) in lächerlicher Groteskheit entlarvt. Dem Menschlichen und Mechanischen gegenüber stehen die Urkräfte der Natur im Ballettchor als Wald, Blumen und Bach symbolisiert.

Was den Aufbau betrifft, reihen sich die besprochenen Werke Bartóks unter zwei verschiedene Formprinzipien, die ihre reifste architektonische Betätigung in seiner Kammermusik finden. Das erste Formprinzip ruht auf einer Art fortspinnender Technik, das sich auch auf die Attaccasatzfolge ausdehnt und die Sonate als psychologisch aus sich selbst entwickelnde Einheit auffaßt. Diese Formenbestrebung gestaltet das I. Streichquartett (1908), das auch die erste große Stichprobe der neuen polyphonen Kunst ist. Auf den Beethovenschen Tiefsinn des Meisterwerkes wurde schon von verschiedensten Seiten hingewiesen, und wahrhaft spiegelt diese Schöpfung mit ihrem einheitlichen Guß, mit ihren sich psychologisch entwickelnden Stimmungen etwas vom Geiste der letzten Beethovenquartette. Das andere Formprinzip, das die Sonate in drei streng geschiedene, scharf kontrastierende Sätze gliedert, herrscht im II. Streichquartett, das mit dem erschütternd tragischen Lentoschlußsatz zu den tiefsten Offenbarungen Bartókscher Kunst gehört.

In Bartóks Stil vollzog sich indessen eine weitere Entwicklung. Die „Rumänischen Volkstänze“ und „Ungarischen Bauernlieder“ für Pianoforte aus dem Jahre 1915 weichen von den früheren Volksliedbearbeitungen durch breitere, vollgriffige Behandlung des volklichen Stoffes ab. Die „Drei Etüden“ (1918) entwickeln die äußerste technische Virtuosität seines Klaviersatzes. In den „Improvisationen über ungarische Volkslieder“ (1920) erfolgt die Konzentration der neueren technischen und harmonischen Errungenschaften in einer bisher unerhört prägnanten und logisch strengen Weise. Die Nebenstimmen gewinnen höhere polyphone Bedeutung, die einzelne Strophen trennenden Zwischenspiele wachsen zu monumentalen Visionen. Die umfassenden Werke dieser letzten Periode sind (neben der Pantomime „Der wunderbare Mandarin“, 1926) zwei große Sonaten für Klavier und Violine. Die erste Sonate (1921) ist die monumentalste Prägung der in 3 Teile gegliederten Bartókschen Sonatenform. Diese Form überwindet das Transzendental-Symmetrische durch die ebenso formale wie gehaltliche Verwandlung der Themen in der Reprise. Das Pessimistische wird in der Adagioandacht zwar verklärt, doch nicht aufgehoben. Ein echt ungarischer Zug in Bartóks Kunst ist, daß er trotz seiner pessimistischen Lebensauffassung und trotz der überreich quellenden visionär-exaltierten Phantasie mit bauerlicher Nüchternheit dem transzendentalen Gebiete ungläubig gegenübersteht und sich mit tragischer Liebe oder mit herbem, oft trotzigem Humor immer zum Leben bekennt. So strotzt der übermütige Schlußsatz des I. Streichquartetts von kühnem Lebensmut, und so singt Bartók im Rondo der I. Sonate ein urkräftiges, das Blut aufpeitschendes Kampflied. Die beiden Instrumente haben, ihrem verschiedenen Charakter gemäß, verschiedene Partien, sie übernehmen also voneinander die Themen nicht, sie finden sich nur in der klanglichen Synthese zusammen. In der II. Klavier-Violin-Sonate (1922) nimmt Bartók wieder den Faden der fortspinnenden Attaccaform des I. Quartetts auf. Eine kurze Fantasie führt gleich zum Rondo, das vielleicht das inhaltlich Reichste ist, was Bartók in einem Satze bisher geschaffen. Das Volksliedthema steht hier wieder im Mittelpunkt, von dem aus Bartóks Fantasie, vielleicht hier am eklatantesten, einerseits nach dem subjektiv Einsamen, andererseits nach dem primitiv Grotesken greift. Seine jüngsten Werke sind 2 Streichquartette und ein Klavierkonzert (1926).

Dem revolutionären suchenden Künstlertum Bartóks gegenüber steht Zoltán Kodály (geb. 1882) als typischer zusammenfassender Geist der völkischen Musikkultur Ungarns. Das völlige Eingewurzeltsein im vaterländischen Geistesleben gab seiner Musik einen reinen, schlackenlosen Ton, eine Ausdrucksweise, die mit der inneren poetischen Vorstellung ursprünglich zusammenfällt, eine Form, die seine künstlerische Weltanschauung selber bedeutet. Kodálys Entwicklung von der mit impressionistischem Geist durchdrungenen Spätromantik zu konstruktiver Geschlossenheit ging rasch ihren Weg. Das I. Streichquartett (1910) und die Cello-Klavier-Sonate (1910) fallen noch in diese Übergangsepoche. Die Sonatenform ist schon hier festgeprägt, das Ideal der primären, die Romantik absorbierenden Sonatenform schon erreicht; der umschreibende Charakter kommt eher von den reichen Episoden. Im Violin-Cello-Duo (1914) finden wir Kodály schon am Ziel.

Was den Stil Kodálys in erster Reihe festlegt, ist das ungehemmt strömende, herrlich geschwungene Melos, das mit keuscher Leidenschaft emporschwillt und durch eigengeschaffene tonale Gesetze bestimmt zum Ruhepunkte heimkehrt. Diese Melodie bringt von seiner volklichen Quelle die meistens dorische, phrygische und mixolydische Thematik, zu der sich die Harmonik fester als bei Bartók hält. Die Wesenhaftigkeit und innerste Geschlossenheit der Melodie teilt seine Sonatenexpositionen in melodisch scharf getrennte, doch durch kunstvolle Polyphonie leicht ineinander übergreifende Sätze. Die Reprise baut sich nach der kurzen Durchführung ganz frei auf, wodurch die Themen besonders neue positionale Bedeutung gewinnen. Vielleicht das Originellste, was Kodály der modernen Tonkunst gab, war die neue Bewertung des großangelegten langsamen Satzes. Der Gesang entfaltet sich hier mit seiner ganzen lyrisch-dramatischen Macht; der herben Tragik Bartóks gegenüber hebt sich da ein inniger, geheimer Klagelaut, eine männliche Melancholie, die die Wehmut der Gedichte des ein Jahrhundert früher lebenden Csokonay in uns wachruft. In Bartóks Kunst geht öfter die Phantasie dem Lyrismus voran. Bartók ist oft der Besessene seiner eigenen fieberischen Visionen. Kodálys Schaffen spiegelt die völlige Einheit des phantastischen und lyrischen Elementes, die miteinander harmonisch durchdrungen sind. Auch in der Kodályschen Sonate bedeutet der letzte Satz eine Aussöhnung mit dem tragischen Leben; doch der urlebensmutigen Kampfstimmung dem Bartókschen Finale gegenüber führt uns Kodály in die harmonische Welt des Volkstanzes, den er in seinem abgeklärtesten poetischen Wesen ergreift. Die rondoartige Form bringt in den Episoden oder Trios oft lyrische Bilder aus dem ungarischen Volksleben. Nach breiten, langsamen Sätzen geht dem Tanzsatz gewöhnlich eine größere, zum Ideengehalt des ersten Satzes zurückgreifende Einleitung voran, die an das Präludieren alter ungarischer Instrumentalmusik mahnt. Im II. Streichquartett ist das Finale mit dem Adagio programmatisch zusammengeflochten: ein FinaletHEMA erscheint inmitten der erschütternden Adagio-tragik „quasi lontano“. Doch solche programmatische Schilderungen haben bei Kodály nichts Literarisch-Deskriptives. Hier handelt es sich nur um die Anwendung musikalischer Formen, die ihre Entstehung dem Volksleben verdanken, und so ihre Beziehungen zu diesem lebendig bewahren. Der programmatische Inhalt gehört also von vornherein zu der Form, und so trübt er nie die stilistische Reinheit des Absolut-Musikalischen. Das schönste Beispiel dafür bietet die Serenade für 2 Violinen und Bratsche (1920), das abgeklärteste Werk, das Kodály uns bisher geschenkt hat. Nach der Entratastimmung des ersten Satzes entwickelt sich im kleinsten Lento ein Dialog der Bratsche und der I. Violine, halb sehnsüchtig, halb humori-

stisch, wie das nächtliche Zwiegespräch zweier Liebenden. Nach der Beruhigung heimlicher Leidenschaften setzt das launische Musizieren des Volkstanzfinales ein.

Das Kodálysche Melos führt zum Einzelinstrument. Das Einswerden der Melodie mit dem ausführenden Instrument, das wir bei Mozart bewundern, ist auch die höchste Tugend Kodályscher Kammermusik. Das innerste Wesen des Instrumentes wird hier ergriffen, und so verliert sich das Solistische auch in der ungewöhnlich reichen Synthese nicht, mit der Kodály vertikale Möglichkeiten auszubeuten versteht. So gelangt Kodály in der Solo-Cello-Sonate (1915) zu einer Wiederentdeckung des Einzelinstrumentes. Auch im großen Orchester bewahrt Kodály diese eigenartige Verwendung der Instrumente. Die „Zwei Orchesterlieder“, Vertonungen von Gedichten von Berzsenyi und Andreas Ady (neben Petöfi der größte ungarische Lyriker), ziehen auch das Koloristische in den Dienst konstruktiven Aufbaues. Durch die geschlossene Melodielinie findet Kodály auch den Weg zu der reinsten Form der Lieddichtung. Sie verhilft der Gesangsstimme zu obligater Herrschaft, sodaß sie sich im Gewebe der Begleitungsstimmen nie als Stimme unter Stimmen verliert; doch geht sie auch nicht so rücksichtslos straff ihren Weg über der Begleitung wie die Gesangspartien der Strawinsky-Lieder. Sein vokales Oeuvre besteht aus einer Liedersammlung über Volksliedtexte, aus Volksliedbearbeitungen und Chören und einer Reihe von Liedern über Texte von Ady, Csokonay, Arany, Berzsenyi und Kölcsey. Kodálys *sostenuto-appassionato* oder *parlando-rubato* breitströmendes Melos entspricht mehr dem Wesen der Streich-, wie dem der Schlaginstrumente. Sein Klaviersatz entwickelte sich darum langsamer; in seinem strengökonomischen Schaffen konnte das Pianoforte nicht die übliche Rolle des Instrumentes der Improvisation spielen. Die auf und ab wogende, ausfüllende Begleitung der „*largamente*“ Motive mußte vorerst ersetzt werden. Das geschah im II. Hefte seiner „Klaviermusik“ (1918) durch eine originelle Ausnützung des verschiedenen Charakters der entferntesten Klavierlagen. So bewegt sich die Melodie des „*Lento*“ in großen Intervallen, die Phantasie des Zuhörers wird gezwungen, um die Charakter- und Timbreverschiedenheit der einander fernliegenden Töne zu verbinden, große Wege zu durchlaufen, das Gleichgewicht der Phrase, das ganze Tongebäude gerät dadurch ins Schwanken und so gewinnt das Stück einen vehementen Charakter, der trotz des langsamen Zeitmaßes und der Kürze (23 *Alla-breve*-Takte) zu bedeutender Größe emporwächst. Um die sonore einfache Volksmelodielinie dramatisch zu betonen, wendet sich Kodálys Klavierstil zu mannigfaltigen Fiorituren, die also ihre alte Bedeutung wiedergewinnen. So werden in den Széklerlied-Variationen die Vor- und Nachschlagverzierungen Mittel zur Variation und die Variation ein Mittel zu dramatischer Steigerung. Sein bedeutendstes Werk der jüngsten Zeit ist der „*Psalmus Hungaricus*“ für Tenorsolo, Chor und Orchester, 1923. Weiter sind zu nennen die Singspielmusik „*Háry János*“, 2 Violinsonaten und weitere Chöre.

Bartók und Kodály sind Exponenten der osteuropäischen Musikkultur, die der abendländischen Musik frische volkliche Elemente zuführen. Sie gehören zu den Begründern des neuen, sich vom Impressionismus lossagenden konstruktiven Stils, der durch den Einfluß Strawinskys insbesondere in Frankreich und Italien Schule machte. Auf der positiven Basis der Volksmusik stehend, haben sie nichts Gemeinsames mit der sogenannten „Negermusik“ der abendländischen Moderne, denn sie sind aus fester Tradition erwachsen und reihen sich organisch in die Musikentwicklung unserer revolutionären Epoche ein. In Ungarn haben sie die junge Generation für sich gewonnen. Die ersten, die sich der modernen ungarischen

Tonkunst anschlossen, waren Ladislaus Lajta, Anton Molnár und Endre Szabó. Ihnen folgte eine Reihe vorzüglich geschulter, teils auch hochbegabter junger Musiker: Eugen Ádám, Ludwig Bárdos, Céza Frid, Paul Hermann, Paul Kadosa, Hugo Kelen, Georg Kerényi, Georg Kósa, Ervin Major, Matthias Scheiber, Franz Szabó, Stephan Szelényi, Zoltán Székely u. a. Alexander Jemnitz (aus der Schule Regers und Schönbergs hervorgegangen), obzwar von Geburt Ungar, ist ein repräsentativer Sendbote modernster deutscher Musik in Ungarn.

Literatur

Ábrányi, Komél: Erkel's Leben und Wirken. 1895. — Bartalus, Stephan: Die liturgischen Gesänge der ungarischen Konfessionen im 16.—17. Jahrhundert. 1869; Beiträge zur Geschichte der ungarischen Musik (über Bakfark und P. Eszterházy). Neue Beiträge usw. 1882. — Bartók: La musique populaire hongroise. *Revue Musicale* 1920; Primitive Volksinstrumente in Ungarn. 1917; Die Instrumente des ungarischen Volkes. *Ethnographia* 1911—12; Das ungarische Volkslied. 1924. — Bartók-Kodály: Siebenbürgische Volkslieder. 1923. — Fabó, Bertalan: Die musikalische Entwicklung des ungarischen Volksliedes. — Isoz, Koloman: Musikalische Kulturgeschichte der Stadt Budapest, I. 1926. Studien über Liszt und Erkel. — Kodály: Pentatonik in der ung. Volksmusik. 1917; Strophenbau im ungarischen Volkslied. 1906; Die Argirus-Weise. 1921; Béla Bartók. *Revue Musicale* 1920. — Major, Erwin: Johannes Bihari. 1928; Johann Fuß und seine Zeit. 1925; Ungarische Tanzweisen in Haydn-Bearbeitung. 1928; Die Quellen von Liszts ungarischen Rhapsodien. 1929. — Mátray, Gabriel: Melodien ungarischer historischer, biblischer, satyrischer Gesänge aus dem 16. Jahrhundert. 1859. — Molnár, Anton: Neue ungarische Musik. 1926; Csokonay und das Kunstlied. 1929. — Molnár, Géza: Theorie der ungarischen Musik. 1904.; Ungarische Tänze aus dem 16. Jahrhundert. 1907. — Seprödi, Johann: Die literatur- und musikgeschichtlichen Beiträge des Codex Kájoni. 1909. — Szabolcsi, Benedikt: Die ungarischen Spielleute des Mittelalters. (Ein Auszug davon auch in der „Abert-Gedenkschrift“ 1928); Die Musik von Sebastian Tinódi. 1929; Die ungarische Magnaten-Musik des 17. Jahrhunderts. 1928; Die ungarischen Chorpärtituren des 18. Jahrhunderts. *Zeitschr. f. Musikwiss.* 1929; Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte. *Zeitschr. f. Musikwiss.* 1929; Beiträge zur Geschichte der altungarischen metrischen Gesänge. 1929. — Sztankó, Béla: Die Tänze des Tabulaturbuches von Löcse (Leutschen). 1927.

Aladár von Tóth.

GRIECHEN

Bis zum Abzug der Türken (1824) bestanden keinerlei musikalische Beziehungen zwischen Griechenland und Europa. Die Türken unterdrückten jeden geistigen Verkehr mit dem Westen und hatten sogar Gastspiele italienischer Stagiones verboten. Das Musizieren beschränkte sich auf die byzantinische Kirchenmusik, die (noch heute gepflegten) arabischen Schattenspiele und das Volkslied. Von großer Schönheit sind die Lieder der Klephten, der nationalen Banden, welche die Befreiung Griechenlands vorbereitet haben. Diese Volkslieder, einstimmig und unbegleitet gesungen, haben sich bis heute lebendig erhalten. Die Lieder und Tänze der Volksmusik — die wissenschaftlich noch nicht erschöpfend aufgearbeitet sind — weisen auf den verschiedenen Landstrichen und Inseln große Verschiedenheiten auf. Zumeist melancholisch bis monoton, webt ein kompliziertes rhythmisches Leben in ihnen. Was am griechischen Volkslied als spezifisch griechisch anzusehen ist, darüber gehen die Ansichten auseinander. Es spiegelt sich in ihm die Geschichte des Landes wieder. Verschiedene Einflüsse durchsetzen es: slawische, albanische, italienische, türkisch-arabische. Konstantin Psachos hat eine Anzahl Volkslieder aufgenommen und in byzantinischer Notation, die heute noch in der Kirche in Geltung ist, herausgegeben. Er hat einige Harmoniums

bauen lassen, auf welchen die Oktave in die 42 ungleichen Teile der byzantinischen Musik geteilt ist, die er auch als das grundlegende System der Volksmusik ansieht, und hat Bearbeitungen sowie eigene Kompositionen (auch mit Chor) der Öffentlichkeit vorgeführt.

Europäische Musik wurde zuerst nach Griechenland gebracht durch die Konzerte der bayerischen Militärkapellen (1830—1860). Von größerer Bedeutung wurden die seit 1838 häufigen Gastspiele italienischer Stages. Mit Begeisterung nahm man die italienische Musik auf. Italiener leiteten die musikalische Erziehung. Rafael Parisini (1830—1875) gründete die erste Musikschule und schrieb die erste Musiktheorie in griechischer Sprache. Die ersten griechischen Komponisten schrieben italienische Opern: N. Mantzaros, Spir. Xyndas (1814—1892), Pavlos Karrér (1829—1896), Al. Katakouzinos (1824—1892). Die erste Oper mit griechischem Libretto ist „Der Bewerber“ (1857) von Xyndas. Zu großer Popularität gelangte Spiro Samara (1863—1917) aus Korfu, Schüler von Delibes. Sein Stil ist noch stark italienisch, trotz einzelner griechischer Motive und Wendungen. Einige seiner Opern wurden auch im Ausland gespielt: „Flora mirabilis“ (Mailand 1886), „Medgé“ (Rom 1888), „La Biondinetta“ (Gotha 1906), „Mamsell Belle Jsle“ (Berlin 1909), „Rhea“ (Florenz 1908). Am Ende seines Lebens wandte er sich mit wenig Glück der Operette zu. Operette und Vaudeville erschienen ab 1873 durch französische Ensembles. Man begann nach französischem Vorbild Operetten zu schreiben, die stellenweise griechisches Kolorit aufweisen (Lud. Spinellos, gest. 1901, Dim. Kokkos, gest. 1892, Sakelaridis u. a.). Napoleon Lambelett (geb. 1864) wandte sich nach dem Erfolg seiner Oper „Fenella“ der englischen Operette zu. „Yasniak“, „Potpourri“, „The Transit of Venus“, „Prince Valencia“ wurden in London aufgeführt. Der Stil (und Erfolg) dieser Opern und Operetten wurde bestimmend für die überaus beliebte Gattung des volkstümlichen Liedes: italienische Trivialität, reichliche Sentimentalität, ein wenig französischer Esprit mit etwas orientalischem Aroma. Solche Lieder schrieben Dim. Rodios, Georg Lambiris, Nik. Kokkinos, Samara, Nap. und Georg Lambelett, Timoth. Xanthopoulos, Joh. Psarouda, Sakelaridis u. a. Dionysios Lavranca (geb. 1864 auf Kephallonia, Schüler von Massenet, Gründer und Leiter der „Griechischen Oper“) steht dieser Gruppe nahe. Seine Oper „Dido“ hat ihn auch im Ausland bekannt gemacht. Weitere Opern: „Elda di Vorn“, „La vita é un sogno“, „Zwei Brüder“, „Der schwarze Schmetterling“. Sinfonische Werke: zwei griechische Suiten, Religiöse Bilder, Sinf. Ouvertüre, Jota Navarra, Romaneska, Lyrisches Intermezzo sind mit Feinheit instrumentiert.

Bedeutungsvoll für die musikalische Entwicklung Griechenlands war die Gründung des „Atheners Konservatoriums“ (Ἰνστιτούτον Ἀθηνῶν) im Jahre 1871, welches seit 1890 unter der Leitung von Georg Nasos steht. Sowohl als Schule wie durch Konzerte (Orchester, Chor, auswärtige Solisten) bildete es das Musikleben in der Gesellschaft Athens heran. Andere Musikschulen gründete in Athen und in der Provinz Manuel Kalomiris (geb. 1883 in Smyrna, Schüler von Grädener und Sturm in Wien, 1906—1910 in Charkow, seither in Athen). Er sucht „die Musik ins Volk zu tragen“ und leistete verschiedene organisatorische Arbeit, wie Reform der Militärmusik, Förderung von Noten- und Instrumentenhandel usw. Seine Opern „Der Obermeister“ (1915), „Das Ringlein der Mutter“ (1917) sind stärker mit griechischen Elementen durchsetzt als die Werke seiner Vorgänger. Er schrieb ferner zwei Symphonien (Symphonie der Schönheit, Symphonie der unwissenden und guten Menschen), sinf. Dichtung

„Dodekanes“, Kammermusik, Klavierstücke, Lieder. Der Professor der Theorie, Georg Sklavos (geb. 1888 zu Braila, Schüler von Marsyck) schrieb die Opern „Niobe“, „Lestenitza“, das Melodram „Kyra Phrosyni“, für Orchester eine „Kretensische Fantasie“, eine „Arkadische Suite“, „Heroische Dichtung“ und Idyllen, durchaus ernste, gediegene Musik. Von Marios Warwoglis (geb. 1883 Brüssel) liegt vor eine „Oper im griechischen Stil“, „Die hl. Barbara“, zwei Orchesterstücke („Kirchweih“ und „Griechisches Capriccio“), ein Streichquartett und Lieder.

Die musikalische Moderne repräsentiert Dimitri Mitropolos, 1896 in Athen geboren, studierte bei Wassenhoven, Marsyck, Gilson und Busoni; glänzender Pianist, Leiter der Symphoniekonzerte in Athen. Seine „Kretensische Suite“ für Orchester ist ein sehr glücklicher Versuch eines neugriechischen Stils, eine Synthese aus Volksmusik und zeitgemäßem Musikempfinden. Die „Inventionen“ für Sopran und Klavier (nach Gedichten von Cavaffy) sind streng nach Schönbergs 12-Ton-Theorie gearbeitet. Ein neuer Stilversuch ist sein „Concerto grosso“ für Orchester. Jeder Satz ist einheitlich aus einem Intervall entwickelt. Ursprünglicher wirken eine Klavierpassacaglia und eine Sonate für Geige und Klavier. Die jüngeren Tondichter zeigen in ihrem Schaffen entweder ihre Herkunft vom französischen Impressionismus, wie der kultivierte Emil Ryadis, oder ihre Abstammung von deutscher Schule, wie Dim. Laliot, Kontis (geb. 1888, Klavierstücke, Lieder), Loris Margaritis (geb. 1894, Klavierstücke, Lieder, Tanzspiel „Nausikaa“). Zu erwähnen sind noch Bearbeitungen von Volksmelodien durch Petro Petridis, Theodor Spathys. Das musikalische Leben hat sich bisher ausschließlich auf Athen beschränkt. Seit einigen Jahren beginnt Saloniki, wo Margaritis und Ryadis wirken, sich zu einem zweiten Kunstzentrum zu entwickeln. Die meisten der erwähnten Werke sind noch Manuskript. Ein größerer griechischer Verlag existiert noch nicht. Gedruckt werden hier meist nur „beliebte“ Lieder. Einige Werke sind im Selbstverlag und einige im Ausland erschienen (Paris, Senart).

Literatur

Synadinos, Theodor N.: Geschichte der neugriechischen Musik von 1824—1919. Erster Teil. Athen 1919. — Derselbe: Das griechische Lied (5 Vorträge). Athen 1922. — Psachos, Konstantin: Volkslieder Gortiniens, in byzantinischer und europäischer Notenschrift. (I. Sammlung.) Athen 1923. — Derselbe: Die Zeichenkunde der byzantinischen Musik. (*Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ*). Athen 1917. — Economo, Konstantin: Studien über das neugriechische Volkslied. Wiener Diss. — Remandas, A., und Zacharias, P. D., Arion, Sammlung griechischer Weisen von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Athen 1917. — *Musika Chronika*. Musikalische Monatschrift, gegründet und geleitet von Georg Lambelet (seit 1927).

Felix Petyrek.

RUMÄNIEN

Das Volkslied. Die ersten aufgezeichneten rumänischen Volkslieder und Tänze sind in der „Geschichte des transalpinischen Dakiens“ (1781 Wien, Rudolf Gräffer) von Franz Josef Sulzer zu finden. Die hier verzeichneten griechischen, walachischen und türkischen Lieder blieben aber der Musikwelt ziemlich unbekannt, denn im 4. Jahrg. der Slbde. d. IMG. schreibt Otto Heilig irrtümlicherweise die im Jahre 1781 gedruckten Lieder Sulzers einem Cav. de Florio (1835) zu. Und doch ist Sulzer derjenige, der gegen die vom ersten Musiktheoretiker Rumäniens, dem Moldauer Fürsten Dimitrie Cantemir, hochgepriesene türkische Vierteltonmusik (in der „Geschichte des osmanischen Reiches“ 1712) polemisch eintritt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die in byzantinischer Notation aufgezeichneten Liebeslieder und Weihnachtssternlieder von Anton Pann sehr verbreitet. Dieser war ein berühmter

Dichter, Lehrer und Kirchensänger an der Metropole in Bukarest. Die von Alexander Berdescu aufgezeichneten Volkslieder und Tänze (1860—1862, 5 Hefte) stammen von Zigeunermusikanten (Lautari). Von den späteren guten Bauernliedersammlungen Altrumäniens sei hier die von Ciorogariu („Cantece din popor“, 60 Melodien, Bukarest 1909) verfaßte erwähnt. Erst mit den phonographischen Melodieaufnahmen Gustav Weigands (Dialekte der Bukowina und Bessarabiens 1904, Leipzig), Pompiliu Parvescus („Hora din Cartal“, mit 63 instrumentalen Tanzmelodien, Bukarest 1908, von der Academia Romana herausgegeben) und überhaupt Bela Bartoks („Chansons populaires du departement de Bihor“, 371 Melodien mit Text, ebenfalls von der Academia Romana 1913 herausgegeben) begann sich die rumänische Musikwelt für das echte Volkslied zu interessieren. Dimitrie Kiriak (1866—1927), einer der ersten strebsamen Volksliedforscher, setzte beste, einfachste, in Volksgeist gehaltene Klavierbegleitung zu ausgewählten Volksliedern; als Musterbeispiel sei sein Volkslied „Unde-aud cucul cântând“ (deutsch: „Wenn ich den Kuckuck singen höre“) zitiert. Zu derselben Zeit erschienen auch zahlreiche mit Klavierbegleitung versehene Volksliederbände von Tiberius Bredicianu. Als bekannte Volksliedforscher und Bearbeiter seien hier auch C. Brailoiu und Borgovan (beide in Bukarest) genannt. Für Chor bearbeitete Kiriak mit einfachen und wirksamen harmonischen und rhythmischen Mitteln zahlreiche Volkslieder. Erfolgreich trat auch der Banater Komponist Vidu mit Volksliederchorwerken hervor. Heutzutage ist die Führung der volkstümlichen Chorkomposition in den Händen von Cucu. Auch Sabin Dragoiu aus Temisoara (Banat), der junge Autor der im rumänischen Volksgeist komponierten Oper „Napasta“, hat sich eben in diesem Werke als Meister des volkstümlichen Chorstiles erwiesen. Von rumänischen musikwissenschaftlichen Abhandlungen über das rumänische Volkslied ist nur der Aufsatz von Breazu zu erwähnen (Zeitschr. „Idee Europeana“ 1924). Breazu gelang es im Jahre 1926, die in diesem Aufsatz enthaltene Idee, die Gründung eines Staatsphonogrammarchivs für Volkslieder in Bukarest, zu verwirklichen. Mit Heranziehung der nicht ganz einwandfreien letzten theoretischen Aufstellungen Bela Bartoks („Volksmusik der Rumänen von Maramures“ und „Das ungarische Volkslied“) sei hier über das rumänische Volkslied im heutigen Stadium der Forschung Nachfolgendes gesagt¹⁾:

Der gesangliche im Brustton gehaltene Vortrag des rumänischen Volksliedes ist einstimmig. Eine Ausnahme bildet das Volkslied der Rumänen von Makedonien und Albanien, das archaisch heterophon zweistimmig oder dreistimmig gesungen wird. Das rumänische Hirtenvolk kannte seit jeher den Cimpoi- bzw. Sackpfeifenvortrag. Charakteristisch sind bei diesem alten doppelklarinetartigen Instrument die vikarierenden und die liegenden Borduntöne, die der Melodie harmonische Stützen geben. Als Nachahmung des Cimpoiusspiels weisen auch heute Flöten- und Violintanzweisen wie auch Gesänge die vikarierende leere Quart unterhalb des Grundtones auf. Die geflüsterten Stütztöne am Anfang der Lieder und die Quartfälle der Kadenzen geben diesen Gesängen einen latenten, liegend harmonischen Charakter. Der verzierte Vortrag mancher Liederarten (Hora lunga und Doina) ist aber mit dem alten byzantinischen Kirchengesang sowie auch mit dem islamischen orientalischen Makame verwandt. Die Hora lunga wird nur auf der Längsflöte ohne Grifflöcher und ohne Mundstück von Bauern gespielt. Im allgemeinen ist der Vortrag des rumänischen Volksliedes ähnlich dem Vortrage mit der Flöte, und zwar durch Schleifer, primitive Portamenti, Rückschläge, Scotshsnaps, langausgehaltene Töne und typische Verzierungen gekennzeichnet.

Das lockere Verhältnis zwischen Text und Gesang wäre schon dadurch charakterisiert, daß die typische achtsilbige, fallend spondäische oder trochäische Verszeile schon sprachlich verschobene Betonungen enthält und sich den mannigfaltigsten synkopierten mehrzeitigen Rhythmen anpaßt. Die häufig verschobene Betonung des Sechssilbigen und Achtsilblers ist auf den Einfluß des Tanzzurufes zurückzuführen, bei welchem der straffe Tanzrhythmus den improvisierten Versen das einheitliche beschwingte Schema verleiht. Andererseits gab aber der arhythmische Parlando-Rubato-vortrag wie auch die rezitierende Hora lunga diesem rhythmischen akzentuierten Schema durch Solmisationssilben (Melismen auf einem Vokal) eine große Freiheit. Die alte Vortragsweise knüpft aber niemals einen einzigen Text an eine Melodie an, und umgekehrt: Melodien und Textverse bleiben heterogen in der Überlieferung erhalten.

Das typische rumänische Volksliedintervall ist die fallende Quart. Große Intervalle alternieren im Auf- und Absteigen mit kleineren. Die im rumänischen Volkslied häufig vorkommende pentatonische Skala ist als gewöhnliche siebenstufige anzusehen, wobei zwei Stufen fehlen können. Die dorische, phrygische, hypodorische und mixolydische Skala ist sehr verbreitet. Neutrale Intervalle kommen auch vor. Chromatik trifft man eher in den südöstlichen Provinzen Rumäniens, dagegen die Pentatonik im Gebirge und hauptsächlich in Transsylvanien. Das Vorkommen des Dur-Mollsystems (Tonika-Dominanteverhältnis) ist ganz neuen Datums und auf Beeinflussung westeuropäischer städtischer Gassenhauer zurückzuführen.

Der Rhythmus des rumänischen Volksliedes ist bald durch den Impetus des Parlando-Rubato- oder rezitierenden Stils, bald durch Tanzlieder oder andere Vortragsmomente bedingt. Das Rezitierende bzw. Parlandoartige wird mit dem streng-rhythmischen Element kombiniert und je nachdem es sich um Tanzweisen, Weihnachtslieder (Colinde),

¹⁾ Der Verfasser dieser Abhandlung hat auf Grund seiner Wiener Dissertation „Studien zum rumänischen Volkslied“ (1927) ein größeres Werk in Vorbereitung. D. Hgbr.

Trauerlieder (Bocete), schwermütige oder leichtbeschwingte Lieder handelt, erhält dieses oder jenes Ausdrucks-mittel den Vorzug. Die Hora- oder Doinalieder, die sich trotz ihres *Parlando-Rubato*-stils dem Tanzliede nähern, haben meistens eine parallele periodische Gliederung (achtteilig gegliedert, manchmal rhythmisch achttaktig erscheinend); dies wird besonders durch die harmonische Gegenüberstellung der Hauptzäsur auf der 3. Stufe mit Unterganztonwirkung der 7. Stufe und des Schlusses auf der 1. Stufe hervorgehoben. In den Schlußformeln ist die latente Harmonie der zerlegten Akkorde abwechselnd Dur und Moll; dissonant zerlegte Akkorde kommen nur bei den Zäsuren vor. Der Hora-lunga-Stil (orientalisches Gepräge) hat nicht den aktiv gestaltenden Charakter der Hora (europäisches Gepräge). Seine konzentrischen Schlußformeln, auch solmisierte Interludien, haben stets einen linearen Ablauf. Die Hora lunga verleiht durch das stete Zäsurieren auf derselben Schlußtonika den Versteilen einen Satzgruppencharakter. Vermag man tiefer zu blicken, so erkennt man ein jahrhundertaltes Ringen zwischen den den südosteuropäischen Ländern eigentümlichen Koloraturen und Rezitativen des altertümlichen Psalmodierens einerseits und andererseits den melodisch vereinfachten, aber hingegen aktiv rhythmischen mit zerlegten Akkord-wirkungen und plastischen Motiven versehenen nordwesteuropäischen (germanisch-romanisch-keltischen) und nord-osteuropäischen (tartarisch-ugrofinnischen) Volksliedern.

Der liturgische Gesang. Die byzantinische Überlieferung der orthodoxen Kirche hat sich auch in Rumänien erhalten, freilich mit allen Vor- und Nachteilen der Textübersetzung ins Rumänische aus dem Altgriechischen und Slawischen. Zunächst ist die byzantinische Notation sowohl aus dem Banat, Siebenbürgen und der Bukowina wie auch aus Bessarabien durch das westeuropäische Musiknotensystem verdrängt worden. Die mehrstimmigen Liturgien Mandyczewskis (Bukowina), Vidus und neuerlich die von Sabin Dragoiu (Banat) lehnen sich an den kirchlichen Chorsatz an. In Bessarabien ist die mehrstimmige russische kirchliche (italienisierende) Musik durch Muzicescu bestimmend gewesen. In Altrumänien ist man dem Oktoëch und der um 1820 durch den Mönch Makarie durch-gesetzten Reformation der byzantinischen Notation treu geblieben, aber nur im Sologesang. Die mehrstimmige Kirchenmusik Flechtenmachers und Wachmanns in Bukarest ist vom deutschen Kirchenstil, die von Muzicescu (Jassy) vom russischen beeinflusst. Erst Kiriak brachte durch seine im rumänischen Volksgeist erfaßten kirchlichen Gesänge einen neuen rumänischen Kirchenliederstil (als Muster gilt „*Ingerul a strigat*“, deutsch: „Der Engel hat gerufen“). Cucu ist heute derjenige, auf welchen alle Hoffnungen gesetzt werden. Von den jüngeren Banater Kom-ponisten sei Sabin Dragoiu mit seiner imposanten Liturgie „*Heiliger Johann*“, 1926 für Männerchor komponiert, erwähnt. Dieselbe steht allerdings nicht in so naher Beziehung zum altbyzantinischen Stil wie die liturgischen in einfach erhabener wirkungsvoller Mehrstimmigkeit gehaltenen Kompositionen von Cucu. In Bukarest wird eben noch das altbyzantinische Psalmodieren mit Vierteltonwendungen von berühmten Opernsängern, wie dem Bassisten Folescu, dem Baritonisten Athanasiu usw. und von sämtlichen griechisch-orthodoxen Priestern sowie allen ehe-maligen Schülern des Bukarester theologischen Seminars vom Blatt nach der byzantinischen Notation vorgetragen. Zum Zwecke des Wiederauflebens der byzantinischen kirchlichen Gesangspflege wurde 1928 unter dem Protektorate des Patriarchen Miron Christea eine Musikakademie an der rumänischen Patriarchie mit besten Lehrkräften gegründet.

Wie wir vom Fürsten Dimitrie Cantemir und Franz Josef Sulzer bereits wissen, wurde im 18. Jahrhundert noch türkische Musik an walachischen und moldauischen Fürstenhöfen gepflegt. Noch am Anfang des 19. Jahrhunderts wird die fürstliche Meterchané (türkisches Bläser- und Schlagwerkorchester) am Bukarester Hofe in den Zeitchroniken erwähnt. Das aristokratische Bukarester Publikum kam 1819 durch Vermittlung von Friedrich v. Gentz, der ein Gastspiel des Wiener Opernensembles in Bukarest ermöglichte, in engere Beziehung mit der westeuropäischen Musik Mozarts, Rossinis usw. Die rumänischen Komponisten, die allmählich gegen das Ende des 19. Jahrhunderts auftauchten, fuhren noch in fremden Gewässern, und zufolge nicht genügenden Könnens konnten sie auch nichts Bedeutendes leisten. So weit ging die Anlehnung an die deutsche und italienische Musik, daß sogar die rumänische Nationalhymne von Hübsch oder die noch heute wirksamen patriotischen Lieder vom Transylvaner Ciprian Porumbescu sowie die zu den rumänischen Gedichten anmutig vertonten Lieder Dimas (1847–1927), ferner die historischen Opern Eduard Caudellas eher an Westeuropa als an das orientalische Rumänien erinnern. Allmählich aber, angestachelt durch das Beispiel der Russen und vermöge einer debussystischen gegen Wagner gerichteten Bewegung, erstrebt die jüngere rumänische Schule ein neues künstlerisches Niveau, das ge-festigt wird durch Verwendung und Einarbeitung des rumänischen Volksliedes und so all-

mählich zu einem eigenartigen Stil sich emporringt. Allerdings übernahm fast jeder junge Autor die Kunstgriffe der zeitgenössischen französischen, deutschen oder tschechischen Schule, die er zur Vollendung seines Kompositionsunterrichtes besucht hatte. An dieser Stelle muß man als bedeutendsten Kompositionslehrer an der Musikakademie in Bukarest neben Kiriac den Italiener Alfons Castaldi nennen.

Georg Enescu (geb. 19. August 1881 in der Moldau, Rumänien) besuchte die Wiener und die Pariser Musikschule und lebt seit 1900 in Paris, zeitweise auch in Bukarest. Zahlreiche Orchesterwerke, 3 Symphonien, 2 Suiten, 3 Rhapsodien, ferner Kammermusik (3 Sonaten für Geige und Klavier, 1 Quartett, 2 Klaviersuiten usw.), französische „Clement Marot-Lieder“ und endlich seine breit angelegte Oper „Odipus“, Text von Edmond Fleg, zeugen von einer großen entwicklungsfähigen Kompositionsbegabung, die, wenn auch alternierend vom rumänischen Volkslied und von westeuropäischer moderner Musiktechnik gefärbt, interessante Originalität aufweist. Enescu stiftete 1912 einen Nationalpreis in Bukarest, der von den jungen rumänischen Komponisten Otescu, Cuclin, Alessandrescu, Jora, Enacovici, Lazar, Negrea, Andricu, Stan Golestan und Dragoiu errungen wurde. Nona Otescu, seit 1919 Direktor des rumänischen Konservatoriums in Bukarest, trat zunächst (noch vor dem Kriege) mit einem im französischen Geist komponierten Orchesterwerk „Enchantement d'Armide“ und sodann mit der Bühnen- und Ballettmusik zu „Ilderim“ und „Ileana Cosanzeana“, gedichtet von Königin Maria, auf. Der eigentlich rumänische Charakter aber, der in der Kompositionstechnik Otescus vom Volksgeist fein und witzig gesättigt ist, zeigte sich als wirkliche Offenbarung in 2 Orchesterbruchstücken aus der Oper „Dela Mateiu citire“. Michail Jora hatte einen großen Erfolg mit seiner Orchester-Suite „Moldauische Landschaften“, 1923 aufgeführt. Er erwies sich auch mit seinen Kammerorchester- und Klavierstücken als Meister in der modernen Klangfärbungstechnik, sich an rumänische Volksliedwendungen anlehnend; obwohl er ein Schüler Stephan Krehls in Leipzig war, hat seine Kompositionstechnik eher Debussy- und Strawinsky-Anklänge, die sich am besten in der Ballettmusik „Am großen Markt“ (1928) u. a. zeigen. Daher steht er der modernen französischen Richtung näher. Alfred Alessandrescu mit seinen Orchesterwerken „Didonna“ und „Acteon“ ist in die moderne Debussy-Schule einzureihen. Filip Lazar mit seinem „Divertissement“ für Orchester hat auch französische Prägung in der Komposition und Instrumentierungstechnik, verwendet aber auch rumänische Volksliedmotive. Michail Andricu, Stan Golestan, Rogalski und Michalowitsch sind alte und junge Vertreter der modernen rumänischen Schule, die durch französisch-russische Kunstgriffe der Debussy-Strawinsky-Schule sehr modern wirken. Zwei junge Transylvanier, Martian Negrea (Cluj) und Sabin Dragoiu (Temesoara) sind eher als Schüler der deutschen modernen Richtung zu bezeichnen. In Negreas Werken erkennt man den polyphonen Orchestersatz Max Regers, während in Dragoius Werken die tschechische Schule Dvořaks und Janačeks ab und zu zum Vorschein kommt. Beide sind hoffnungsvolle Talente, die immer mehr an Klarheit und Originalität gewinnen dadurch, daß sie entschieden rumänisch-volkstümliche Weisen zu thematisch groß angelegten Orchester- und Chorwerken heranziehen. Die Oper „Năpasta“ nach einem Drama von Carageale, Musik von Sabin Dragoiu, hat im Jahre 1928 einen großen Erfolg gehabt und ist dadurch bedeutend, daß sie das rumänische Volkslied durch eine feine Orchestration und Stimmführung der Chöre in europäisches Gewand kleidet. Es zeigt sich in dieser Oper ein gewisser Einfluß

von Mussorgski. Besonders eines der „Lieder des wahnsinnigen Jon“ erinnert an Stellen in „Boris Godunow“, Puccinismen finden sich in den hohen Lagen des Liebes- und Haßduetts (Anka und Dragomir). So kreuzen sich moderne Einflüsse verschiedener Art und dürften einer Eigenentfaltung der rumänischen Musik nicht im Wege stehen.

Emil Riegler-Dinu

AMERIKA

Unter Amerika kurzweg verstehe man hier den nordamerikanischen Staatenbund. Diese Vereinigung umfaßt 48 Staaten mit einer Bevölkerung von über 110 100 000 Seelen (1923) und einem Flächenraum von rund 3 026 700 (amerikanischen) Quadratmeilen. (Im Jahre 1800 war das Verhältnis: 17 Staaten, 5 300 000 Seelen, 892 000 Quadratmeilen.) Die Zahl der in dieser Bevölkerung aufgegangenen oder noch im Verschmelzen begriffenen Rassen ist eine erhebliche. Fast alle Völkerschaften Europas sind darin vertreten, obzwar ein deutliches Übergewicht auf seiten des angelsächsischen Stammes liegt, wie auch die englische Sprache die führende ist. Hierzu kommt der nicht unbeträchtliche Einschlag afrikanischer Rassen, der sich in den verschiedenen Graden der Negerkreuzungen zu erkennen gibt, den mehr oder weniger reinen Abkömmlingen der ursprünglichen Sklaven. Auch Asiaten, wie Türken, Armenier, Chinesen, Japaner, geben dem allgemeinen Volksleben, speziell in den Großstädten und in gewissen Gegenden, ein eigentümliches Gepräge. Die spärlichen Reste der indianischen Ureinwohner leben meistens abgesondert in den ihnen zugewiesenen „Reservationen“ und nehmen an der Kulturentwicklung des Landes keinen Anteil. Trotz des unvermeidlichen Anschlusses von Stammesgenossen zu engerem gesellschaftlichen, geistigem und wirtschaftlichem Verkehr unter sich hält diese buntscheckige, vielsprachige Masse dennoch an einem einheitlichen nationalen Gedanken fest und fühlt sich eins unter den edlen und großzügigen Prinzipien, die der republikanischen Verfassung vom Jahre 1787 zugrunde liegen.

Der Wille zu politischer Einheit und Unabhängigkeit regte sich zuerst unter den britischen Kolonisten des Ostens, unter den Bewohnern der Europa zugewendeten Küste. Dort stand auch die Wiege amerikanischen Geisteslebens und Kunstbedürfnisses. Die politische Selbständigkeit wurde nach blutigem Ringen (1775—1783) siegreich erzwungen. Die friedlichere Errungenschaft einer geistigen und künstlerischen Autonomie ist bis auf den heutigen Tag noch nicht erreicht. Die Ostküste dieser neuen Welt ist nach wie vor die empfindsame Stelle, der Schoß intellektuellen Antriebes, der den befruchtenden Pollen von den Keimträgern einer älteren Zivilisation empfängt. Diese Befruchtung hat sich bereits seit mehreren Jahrzehnten weithin über den Westen des Kontinents erstreckt und hat dort auch zu Erscheinungen geführt, die vielleicht lebensfähiger und selbst national typischer sind als die Mischerzeugnisse der stets von Europa beeinflussten Entwicklung des Ostens. Und doch läßt es sich nicht leugnen, daß der schmale Küstenstreifen, der noch bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein der einzig bildungsrege Landstrich war, auch heute noch der tonangebende ist, weil eben dort die Riesenmärkte liegen, wo neben den Lagerhäusern voll ungezählter Ballen und Kisten mit importierten Gütern die Faktoreien der Phantasie, die Wechselstuben des Geschmacks, mit den Reichtümern des menschlichen Genies einen unermeßlichen Welthandel treiben.

Weit andere waren die Zustände während der ersten 300 Jahre nach der spanischen Besitzergreifung Zentralamerikas durch Kolumbus (1492). Die Verhältnisse für künstlerische Bestrebungen jeder Art hätten kaum ungünstiger sein können. Daher hat auch Amerika keine künstlerische Geschichte, speziell keine musikhistorische Vergangenheit im Sinne Europas. Die größte Zahl der Ansiedler wagte sich in die ungewisse und doch lockende Ferne, weil politische oder religiöse Meinungsverschiedenheiten ein Bleiben im Vaterlande unerwünscht oder unmöglich machten; weil strafbare Verfehlungen zur Flucht drängten; oder weil der Hunger nach Gewinn und die Lust nach Abenteuern größer waren als die Furcht vor den zu bestehenden Gefahren. Die frühesten Ansiedlungen durch Engländer fallen in die ersten zwei Dezennien des 17. Jahrhunderts. Eine der wichtigsten war das Eintreffen der sogenannten „Pilgrims“ in Massachusetts (Plymouth 1620). Es war eine Gruppe religiöser Separatisten, die auf heroische Weise sich von der Natur und den Rothäuten Existenzberechtigung erkämpften. Zu ihnen gesellten sich im Laufe der nächsten 20 Jahre Mitglieder der englischen Puritanergemeinde in größerer Anzahl. Zusammen fanden sie hier eine zweite Heimat, „Neu-England“. Ihr Leben stand im Zeichen der Postille und Pistole. Stets auf Angriffe der Wilden gefaßt, verbrachten sie die ersten Jahre in einem beständigen Belagerungszustand. Widerstandskraft und Trost fanden sie in ihrer Gottesfurcht und ihren Erbauungsbüchern. Gelehrte, besonders theologische Studien fanden frühzeitig regsame Pflegestätten (Harvard College, Cambridge, Massachusetts 1636; William and Mary College, Williamsburg, Virginia 1693). Musik hingegen, im allgemeineren Sinne, vertrug sich nicht recht mit den Anschauungen dieser ehrbaren Leute. Und dieses Vorurteil hat sich noch auf Jahre hinaus fühlbar gemacht, wenn auch nicht in dem Maße, wie es manche Historiker glauben. Dem widersprechen die Tatsachen. Das Singen beschränkte sich in erster Reihe auf Psalmen, in metrischer Umdichtung, und andere geistliche Gesänge. Den meisten dieser Weisen fehlte zwar die üppige Melodik der barocken Kirchenmusik Italiens oder die herbe Harmonik des Bachschen Chorals. Immerhin entwickelte sich gerade in diesem Felde eine ungewöhnlich reiche Literatur, die vielleicht am ehesten verdiente, als Ersatz für die fehlenden Volkslieder angesehen zu werden.

Den „Pilgern“, die auf der winzigen „Mayflower“ den weiten Ozean kreuzten, diente noch der „Psalter“ von Ainsworth (1612 in Amsterdam) und die Psalmensammlung von Sternhold und Hopkins, die seit 1560 in verschiedenen Ausgaben in London erschienen war. Doch selbst diese dürftige musikalische Betätigung fand unter den schwierigen Lebensverhältnissen dieser Ansiedler nicht den nötigen Boden zu intensiverer Entfaltung, bis mit dem wachsenden Gemeindesinn und dem Eingreifen kirchlicher Propaganda das Singen wieder zu Ehren kam. Die Pflege instrumentaler Musik in Neu-England war noch ein Ding höchster Seltenheit.

Ungefähr mit dem Jahre 1720 hob ein neuer sanglicher Aufschwung an, der sich hauptsächlich auf kirchliches Gemeindesingen stützte. Die Veröffentlichung und Verbreitung sogenannter Tune - Books nahm rasch an Zahl und Ausdehnung zu. Es waren dies Gesangbücher, denen in den meisten Fällen kurze theoretische und naive stimmtechnische Anweisungen vorangingen. An Stelle geschulter Musiker waren es gewöhnlich mehr oder weniger begabte Dilettanten, welche die Herausgabe dieser Sammlungen besorgten. Unter ihnen sind zu nennen der Gerber William Billings (1746—1800), der Zimmermann Oliver Holden (1765 bis 1834?), der „Gesanglehrer“ Andrew Law (1748—1821), und besonders der Prediger James

Lyon (1735—1794). Sein um das Jahr 1761 erschienenes Buch „Urania“ enthält Proben eigener Komposition und ist historisch bemerkenswert. O. G. Sonneck hat in James Lyon den ersten kirchlichen und in Francis Hopkinson (1737—1791) den ersten weltlichen Komponisten amerikanischer Geburt nachgewiesen, denen, wenn auch nur in bescheidenem Maße, der Name Komponist unbedingt zukommt. Zu erwähnen ist noch unter den Herausgebern von geistlichen Gesangbüchern des 18. Jahrhunderts Josiah Flagg (1738—1794) aus Boston; jedoch sein Hauptverdienst besteht in Konzertunternehmungen, die er von etwa 1765 fast 10 Jahre lang in Boston leitete und in denen er bereits Vertrautheit mit Werken von Händel, Stamitz, Abel und dem Londoner Bach bezeugte. Auch der in England geborene William Selby (1738 bis 1798) verdient Erwähnung als einer der tatkräftigsten Förderer des Bostoner Musikwesens gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Wie die ersten Psalmenbücher sich noch stark an Tallis, Ravenscroft, Playford u. a. lehnten, so wirkte auch in der Folge englischer Einfluß auf die Entwicklung der vielen Hymn-books, Anthems und späteren Gospel Hymns (von ca. 1875 an). Der letztere Typus, im allgemeinen leicht, ist oft nicht ohne weltlichen Anklang. Wenn von solcher Dutzendware Notiz genommen wird, so geschieht es, um die Geschmacksrichtung einer späteren Generation zu erhellen, die zum großen Teil an diesen süßlich-sentimentalen Erzeugnissen groß geworden. Der bekannteste Komponist und Bearbeiter solcher Lieder ist zweifellos Ira David Sankey (1840—1908). Als Sänger begleitete er den eifernden Prediger D. L. Moody auf seinen weiten Streifzügen durch Amerika und England. Dem eindringlichen Vortrag dieser Gesänge, vor Tausenden von zerknirschten und religiös exaltierten Zuhörern, ist es wohl beizumessen, wenn von Sankeys verschiedenen Büchern die stattliche Anzahl von rund 50 Millionen Exemplaren verkauft wurden.

Von diesem Hintergrunde hebt sich um so schärfer das Profil Lowell Masons (1792 bis 1872) ab. In diesem einfachen, aber echten Musiker, in diesem fortschrittlichen, aber gründlichen Erzieher verkörperte sich wahre Liebe zur Kunst, vereinigten sich die Talente eines spontan empfindenden Komponisten und eines überzeugenden Führers. Seine schöpferische Begabung beschränkt sich zwar auf Kirchengesänge, doch haftet diesen ein wertvollerer Zug an und viele davon sind als Tradition in den Gottesdienst der protestantischen Kirche Amerikas eingegangen. Mason, in seiner erzieherischen Tätigkeit, ist vorbildlich geworden.

In den mehr südlich gelegenen Teilen der langsam erschlossenen Kolonien machten sich frühzeitig andere religiöse Genossenschaften ansässig. Bethlehem in Pennsylvania verdankte seine Gründung den Moravischen Brüdern (Herrnhuter), aus deren sangesfrohen Nachkommen sich der berühmte Chor gebildet hat, der sich heute in hervorragender Weise dem Kultus der Musik des großen Bach widmet. Ebenso brachten die deutsch-lutherischen Gemeinden eine gesunde Vorliebe für Frau Musika mit, und in bis heute geschichtlich noch nicht klar aufgedeckter Weise verschiedene deutsche Mystikersekten, die sich vom Ende des 17. Jahrhunderts ab in Pennsylvania niederließen.

Wenn hier an erster Stelle von der musikalischen Betätigung in kirchlichem Zusammenhange die Rede gewesen ist, so soll damit nicht der Eindruck erweckt werden, daß darin die grundlegenden Triebe der musikalischen Entwicklung Amerikas liegen. Es ist vielmehr in der Absicht geschehen, eine wichtige, aber nicht maßgebende Seite flüchtig zu streifen und damit abzutun, wenngleich auf ihr das heute noch stark vorherrschende Interesse für kirchliche Komposition fußt. Um eine kritische Würdigung der musikhistorischen Vergangenheit

der Vereinigten Staaten zu ermöglichen, muß an der Tatsache festgehalten werden, daß die beiden Hauptfaktoren, die dem Musikwesen des damaligen Europas zugute kamen, hier absolut fortfielen: der kostspielige Vergnügungssinn und die materielle Unterstützung der Fürsten und Adligen, sowie die unerschöpflichen Bedürfnisse und das stete Wohlwollen der katholischen Kirche. Obwohl dieser Fortfall unfraglich Nachteile mit sich brachte, besonders was die Bildung einer feineren Geschmacksrichtung anbetrifft, so hat er doch nicht die allgemeine Musikbetätigung aufzuhalten vermocht. Es wäre durchaus falsch, zu glauben, daß sich unter den ersten Ansassen des 17. Jahrhunderts und späteren Einwanderern des 18. Jahrhunderts nicht viele begabte und gebildete Elemente befunden hätten. Wie sich aus den Forschungen O. G. Sonnecks klar ergeben hat, war das musikalische Interesse in der Kolonialzeit nicht gering, sondern unverhältnismäßig groß. In dem seit 1607 besiedelten Virginia, unter den nach 1685 in Karolina eingewanderten Hugenotten und speziell unter den besseren Gesellschaftsklassen solcher Städte wie Charleston, Annapolis, Georgetown, Baltimore, Philadelphia, Newyork und Boston fand schon früh eine Übertragung des heimatlichen Musizierens in die Neue Welt statt. Es war wohl nur naturgemäß, daß die Art dieses Musizierens in der englischen Kunstübung ihr Vorbild suchte und daß bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts London in Sitten und Gebräuchen, in Unterhaltung und Kunst zur Nachahmung einlud. Ebenso wenig darf übersehen werden, daß gerade um die Zeit der ersten britischen Niederlassungen England in musikalischer Beziehung zu reifer Blüte gelangt war. Es ist für unsere Zwecke hier nicht so belangreich, daß es einen Byrd, einen Gibbons oder gar einen Purcell besessen, sondern daß Pepys in seinem köstlichen und an musikalischen Hinweisen so reichen Tagebuch unter dem 27. Juli 1663 berichten konnte, er sei in Epsom Wells auf eine Gruppe singender Leute gekommen, die er erst für fahrende Straßenmusikanten hielt; wie es sich herausstellte, waren es zufällig zusammengetroffene Bürger des Fleckchens, die in fehlerloser Weise vier- und fünfstimmige Lieder improvisiert zum besten gaben. Solche Streiflichter sind charakteristisch für die Kreise, aus denen die meisten englischen Kolonisten Amerikas stammten. Aus den vornehmeren Schichten wuchsen die kolonialen Patrizierfamilien, die an Stolz und Klassenvorurteilen kaum hinter ihren europäischen Vettern zurückstanden. Zu den Pflichten der vornehmen Welt gehörte es, hin und wieder ein wenig Musik zu hören. Es nimmt daher nicht wunder, daß Konzertveranstaltungen schon gegen den Anfang, Opernvorstellungen schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu den Seltenheiten rechneten.

Vor 1800 war Philadelphia die größte Stadt der jungen Republik. Dort fand am 4. Juli 1776 die denkwürdige Unabhängigkeitserklärung der 13 Urstaaten statt. Unter den Zeichnern dieses Dokuments befand sich der Philadelphier Francis Hopkinson (1737—1791), Staatsmann, Jurist, Komponist, Dichter und Verbesserer des Harpsichords. Dort war der eigentliche Wirkungskreis eines andern Zeichners, des aus Boston gebürtigen Benjamin Franklin (1706—1790), Drucker, Schriftsteller, Diplomat, Erfinder des Blitzableiters und Vervollkommer der „musikalischen Gläser“, Harmonika genannt. Der Ruhm dieses großen, schlichten Mannes war frühzeitig international. Unter den bei Abukir 1798 versenkten Schlachtschiffen der Franzosen war eins, das seinen Namen trug. Aus Frankreich gesellten sich seit der Revolution wirksame Einflüsse, die neben den vorherrschenden englischen einherliefen. Berechtigte Betonung gebührt der seit 1750 in Amerika immer wachsenden Vorliebe für die englische „Balladenoper“ und *Opéra comique*, aus deren Nachwirkungen sich leicht der fort-

bestehende Hang zur Operette und Musical comedy erklären läßt. So ist es kaum zu verwundern, daß auch auf amerikanischen Konzertprogrammen der Zeit neben den Engländern Arne, Shield, Storace, Dibdin und Hook Franzosen wie Grétry, Monsigny, Dalayrac und Gossec regelmäßig anzutreffen sind. Des öfteren finden wir vor 1800 die Namen (Johann Christian) Bach, Händel, Gluck, Stamitz, Vanhall, Haydn, Kozeluch, Mozart, Pleyel, Gyrowetz. An Italienern treten hervor Sacchini, Piccinni, Boccherini, Guglielmi, Paësiello. Diese Liste ist selbstverständlich nicht erschöpfend. Sie zeigt aber zur Genüge, daß zeitgenössische Musik bald ihren Weg nach Amerika gefunden. So gelangte z. B. der Händelsche „Messias“, mit einigen Auslassungen, in New York bereits 1770 unter William Tuckey (1708—1781) zur Aufführung, 2 Jahre bevor Deutschland das Werk zu hören bekam.

Es entsprach dem Bedürfnisse der noch stark auf sich selbst angewiesenen Bevölkerung, daß sich bald, und in ziemlich rascher Folge, in allen größeren Städten immer mehr Vereinigungen bildeten, die im gemeinsamen Musizieren Zerstreuung und Genuß suchten. Schon um 1759 hatte Philadelphia einen Orpheus Club; wenige Jahre darauf bildete sich eine St. Cecilien-Gesellschaft in Charleston. Die Namen derselben Schutzpatrone zierten unzählige ähnliche Vereine während der nächsten einundeinhalb Jahrhunderte, und sind auch heute noch allerorten in Amerika anzutreffen. Die Gründung der Bostoner Händel and Haydn Society, eines trefflichen Chores, reicht bis auf das Jahr 1815 zurück. Schon um 1820 gab es in Portland (Maine) eine Gesellschaft, die sich mit Beethovens Namen schmückte. Mendelssohns „Paulus“ wurde in New York 1838 von der Sacred Music Society gegeben, 2 Jahre nach der Düsseldorfer Erstaufführung.

Verbesserte Verkehrsmittel fingen an, die Entfernung zwischen dem alten und dem neuen Erdteil zu kürzen. Lorenzo da Ponte, Mozarts Librettist, brachte noch 86 Tage und Nächte auf dem Wasser zu, als er 1805 die Überfahrt unternahm, um sein bewegtes Leben in New York als Sprachlehrer und Theaterdirektor zu beschließen. 20 Jahre später konnte Manuel Garcia, der Vater der Malibran und Pauline Viardot, es wagen, mit einer ganzen Operntruppe den weiten Weg nach dem Lande des Dollars zu machen. Der unheimlich wachsende Reichtum des Handelsstandes und der Grundbesitzer, die nicht immer zu den geistig gebildeten Schichten des Publikums gehörten, gaben dem Konzertwesen, dem Drama und der Oper allmählich das Gepräge des Sensationellen, des Virtuosenhaften, des viel Geld Kostenden. Der „Star“ ward geboren. Das Zeitalter der Reklame brach an. Das Credo Barnums wurde zum allein-seligmachenden. Mit dem Triumphzug Jenny Linds (1850—52) war ein konzertgeschichtlicher Wendepunkt erreicht.

Eine heilsame Gegenströmung kam glücklicherweise von Deutschland her. Zuerst wieder aus politischen Gründen, setzten gegen 1848 die Einwanderungen vieler vortrefflicher Deutschen ein, die in das nationale, geistige und künstlerische Getriebe Amerikas energisch und zielbewußt eingriffen. Immer weiter verbreitete sich dieser segenspendende Zufluß. Die nächsten Jahre brachten Karl Anschütz (1862, die erste deutsche Oper), Karl Bergmann (1850, Dirigent des Germania-Orchesters), Adolf Neuendorff (1871, Lohengrin; 1877, die Walküre, erstmalig in New York), Carl Zerrahn (in Boston viele Jahre Dirigent der Händel and Haydn Society und des Harvard Orchesters), Theodor Thomas (vielleicht der größte musikalische „Erzieher“ des amerikanischen Publikums, 1864 Gründer des nach ihm benannten Orchesters) und Leopold Damrosch (1871; Gründer der Oratorio Society, 1873, und des

New Yorker Symphonieorchesters, 1877). Die Deutschen machten Schule. Als Henry Lee Higginson mit großartigem geschäftlichen Weitblick sah, daß einem Bankhause mit internationalen Beziehungen nichts so gut ansteht, als wenn sein Chef den Weltruf eines uneigennütigen Kunstpatrons genießt, rief er 1881 das Bostoner Symphony Orchester ins Dasein. Zuerst der Leitung Georg Henschels anvertraut, wurde es später unter Wilhelm Gericke, Arthur Nikisch und Karl Muck zu einem Instrument höchster Vollendung. Aus ihm ging das Kneiselquartett hervor, eine Meistervereinigung, die über 25 Jahre hindurch eine wahre Missionstätigkeit in der heiligen Sache der Musik geübt hat. Dem Orchester gehörten auch ursprünglich die bedeutenden Komponisten Charles Martin Loeffler (Boston) und Gustav Strube (Baltimore) als Geiger an.

Der amerikanische Bürgerkrieg (1861—65) inspirierte die unausbleiblichen und unzähligen Gesänge und Märsche, die in der Neuzeit derartige Erscheinungen zu begleiten pflegen. Nur einige Lieder (wie *Tramp, tramp, tramp*) von George Frederick Root (1820—95) und (wie *Marching through Georgia*) von Henry Clay Work (1832—84) haben die endgültige Wiederherstellung der Union überlebt. Weit größerer Popularität erfreut sich das 1859 für eine „Minstrel“-Truppe komponierte „Dixie“ von Daniel Decatur Emmet (1818—1904). Es ist ein Volkslied im besten Sinne des Wortes. Überragt wird es nur durch die zum Allgemeingut gewordenen Lieder von Stephen Collins Foster (1826—64). Die Negerfrage, die einer der Gründe zum Kriege gewesen, hatte in Wort und Weise manchen sentimental oder humorvollen Widerhall gefunden. Euphemistisch sprach man von „Aethiopian Ballads“. Die sogenannten „Minstrel Shows“ spezialisierten darin. Es war Foster, einem Weißen, vorbehalten, die ergreifendsten darunter zu schreiben. Mit einer harmonischen Schlichtheit, die ganz volkstümlich ist, verbindet sich eine Melodik, die oft selbständige Wege geht; die besten unter diesen Liedern, wie *Old folks at home*, *Old black Joe*, *My old Kentucky home*, haben sich weit über Amerika hinaus heimisch gemacht, eben weil sie doch mehr der Ausdruck eines tief empfindenden Weißen sind, als wie etwas dem Negerstamme Eigentümliches.

Vielleicht dürfte es hier am Platze sein, einige Bemerkungen über die sogenannten *Negro-songs* und *Negro-spirituals* einzuschalten. Sie bilden den hauptsächlichsten Beitrag der Negerbevölkerung zu der Musik Amerikas. Diese alten Sklavengesänge — teils Arbeitslieder von den Baumwollpflanzungen des Südens, teils religiöse Litaneien einer heidnisch-christlichen Mixtur und kindlichen Naivität — sind von höchstem ethnologischen und musikologischem Interesse; sie verdienen vollstens das eingehende Studium, das ihnen in letzter Zeit gewidmet worden ist. Die Neger sind musikalisch hochbegabt. Ihre Originalität ist nicht immer auf der Höhe ihrer Nachahmungsfähigkeit. Eine gesellschaftliche Annäherung der Weißen und Schwarzen ist vorläufig absolut ausgeschlossen. Daher dürfte es unkritisch und übertrieben erscheinen, wenn man den von der schwarzen Rasse herrührenden Beitrag als die spezifisch volksmäßige oder gar „nationale“ Musik des gesamten amerikanischen Volkes charakterisiert, wie es nur zu oft geschieht.

Erstens ist diese Negermusik keineswegs rein, sondern lehnt sich häufig an „weiße“ Vorbilder an. Zweitens sind eine Anzahl der populärsten Negerlieder das eigenste Werk Weißer, wie die erwähnten Lieder Fosters. Daß die amerikanische populäre Musik im Laufe der Zeit beeinflusst worden ist von den rhythmischen Verschiebungen, den Synkopen des „rag-time“,

von gewissen faszinierenden Besonderheiten in der Art der Neger zu musizieren, das stellt wohl niemand in Frage. Dieser Einfluß ist vergleichbar mit dem, den die maurische Herrschaft in Iberien auf die spanische Volksmusik ausgeübt hat. Das Aufpfropfen eines fremdartigen Zweiges hat der Frucht des Baumes eher genutzt als geschadet. Doch die Wurzel hat es nicht berührt. Auf die kunstmäßige Benutzung und die künstliche Harmonisierung von Negermelodien, wie auch Melodien der Indianer, wird noch die Rede kommen. Nur sei hier um den Gedankengang dieser Parenthese zu schließen, die Behauptung gestattet, daß die Versuche, mit solchen Anleihen von Mohren und Rothäuten eine national-amerikanische „Schule“ zu gründen, gescheitert sind und scheitern mußten, trotz Dvořáks wohlgemeinten, aber irreführenden Ratschlägen.

Nach Beendigung des Bürgerkrieges setzte ein allgemeiner Aufschwung ein, wenigstens in dem siegreichen Norden und dem mit Riesenschritten vorwärtseilenden Westen. Trotz der politischen Einheit, die für die Zukunft gesichert war, blieb doch eine Gesinnungskluft zwischen dem nördlichen und südlichen Teil, die sich noch auf lange Zeit hinaus fühlbar machte.

Während im 18. Jahrhundert das Musikinteresse bei den südlichen Pflanzern, bei den Aristokraten Virginias, bei den Handelspatriziern Philadelphias und Baltimores reger gewesen als in dem puritanisch angehauchten Boston, machte sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein deutlicher Umschwung geltend. Der einzige Komponist des Südens aus dieser Periode, dem man eine gewisse Bedeutung beimessen kann, ist Louis Moreau Gottschalk (1829 bis 1869), ein französischer Kreole, aus New Orleans gebürtig. Das Zentrum seiner musikalischen Empfindungswelt lag in Paris; sein Herz hing an den trägen Tagen und schwülen Nächten Westindiens. In den Salons des Faubourg Saint-Germain lernte er von Chopin und der Pariser Noblesse. In dem wirren Negerviertel seiner Geburtsstadt sah und hörte er die verpönte Bamboula. Aus diesen gegensätzlichen Eindrücken wußte der glänzende Klaviervirtuose und rastlose Wandervogel nichts Tieferes zu ziehen, als höfliche Salonmusik und Bravourstücke mit leicht exotischer Färbung.

Als Vorläufer der nördlichen Komponistengruppe seien 3 Namen genannt: William Fry (1813—64), George Bristow (1825—98) und Stephen Emery (1841—91). Die ersten beiden gingen so weit, sich in Opern und Symphonien zu versuchen. Der dritte, in Leipzig unter Richter und Hauptmann geschult, trat als Lehrer in das 1867 gegründete New England Conservatory in Boston ein und gehörte der Anstalt bis zu seinem Tode an. In allen dreien fand sich mit höherem Wollen wenigstens ein reiferes Können gepaart, obzwar in keinem von ihnen der göttliche Funke schlummerte. Hier mag unverhohlen zugegeben werden, daß die Historiker, die den besagten göttlichen Funken auch in allen anderen und späteren amerikanischen Komponisten vermissen, vielleicht nicht ganz unrecht haben. Verglichen mit den Heroen der Tonkunst, die uns die Alte Welt geschenkt, hat Amerika allerdings noch nichts aufzuweisen, das einem Beethoven, Wagner oder Debussy nahe kommt. Und dennoch soll der Versuch gemacht werden, in knappster Folge eine nicht unbeträchtliche Zahl von Komponisten anzuführen, die durch Gediegenheit, durch Vielseitigkeit, oft durch persönliche Eigenart, und zuweilen durch ausgesprochene Genialität den zweifellosen Beweis liefern, daß Amerika — neben den Hunderten von minderwertigen Dilettanten, an denen auch Europa keinen Mangel leidet — eine musikalische Moderne besitzt, die in mannigfarbiger Abtönung ein reiches und bewegtes Bild schöpferischer Tätigkeit bietet. Bald vielleicht werden in dem Gebiete der

Musik Männer auftreten, die solchen Amerikanern, wie Poe, Whitman, Emerson, Whistler, Sargent, St. Gaudens und Edison ebenbürtig zur Seite stehen.

Bereits bei dem Stammvater der Bostoner Komponistengruppe — „Schule“ kann man es kaum nennen, obwohl Harvard und das New England Conservatory in der Folge gewissermaßen musikerzieherische Brennpunkte wurden —, bereits bei John Knowles Paine (1839—1906) müssen wir die deutschen Grundlagen hervorheben. Mit wenigen Ausnahmen wurde es nun Brauch, in Deutschland musikalische Studien zu treiben. Deutscher Einfluß wurde daher vorherrschend. Paine war Orgelschüler Haupts. Er war nicht nur ein ausgezeichnete Organist, sondern besaß eine hohe und weitreichende musikalische Bildung. Diese Eigenschaften führten dazu, daß bei der Besetzung des 1862 errichteten Lehrstuhles für Musik an der Harvard-Universität die Wahl auf ihn fiel. 43 Jahre sind eine lange Lehrtätigkeit. Daß sie nicht ebenso gesegnet als lang gewesen, lag wohl daran, daß Paines Persönlichkeit nicht markant genug war, um seinen vielen Schülern mehr als handwerksmäßige Anleitung zu geben. Seine zahlreichen Kompositionen zeugen von Formensinn und technischer Gewandheit; ihnen fehlt aber das innere Leben, das sie vor frühem Vergessen schützen kann.

Weit ausgeprägter ist das musikalische Profil von George Whitefield Chadwick (geb. 1854), der heute (1929) noch an der Spitze des New England Conservatory zu Boston steht. Jadassohn und Reinecke dankte er wertvollen Unterricht. Doch ist er nicht bei den Idealen eines Leipzig der siebziger Jahre stehengeblieben. Seine verschiedenen Symphonien und größeren Orchesterdichtungen zeugen von einer individuellen Entfaltung, die bis in seine jüngsten Werke reicht. Er stellt heute den Altmeister unter amerikanischen Komponisten dar und trägt sein Amt mit einer Würde, der sich feiner Humor als trefflicher Gefährte beigesellt. Diese Note froher Bejahung finden wir am stärksten in denjenigen seiner Kompositionen, die durch urwüchsige Frische einem amerikanischen „Stil“ am nächsten kommen. Seine „Vagrom Ballad“ für Orchester ist ein leuchtendes Beispiel dafür. In seiner Kammermusik bewährt er dieselbe volle Beherrschung der Mittel, die sein symphonisches Scherzo „Tam O'Shanter“ auszeichnet.

Unter die Bostoner Komponisten, die auf den Bahnen der deutschen Nachromantik wandeln, zählen hauptsächlich der in Amerika geschulte, vortreffliche Künstler Arthur Foote (geb. 1853), der viele Jahre in Berlin ansässige Arthur Bird (1856—1923), sowie die gewandte Klavierspielerin und fruchtbare Komponistin Frau H. H. A. Beach (1867). Zu derselben Generation und Stilrichtung gehören der aus Pittsburgh gebürtige Adolphe Martin Foerster (1854—1927), der mit 20 Jahren nach Amerika ausgewanderte Westfale Bruno Oskar Klein (1858—1911), und der 1862 zu St. Louis geborene Ernest Richard Kroeger. Reifes und ehrliches Musikertum ist hier mit dem Stempel epigonenhafter Abhängigkeit gezeichnet. Selbständiger und von weitaus tieferer Beseelung und dichterischer Potenz erfüllt ist die Musik Edward Mac Dowells (1861—1908). Seit Jahren nimmt sie eine Art Ehrenstellung unter den Werken amerikanischer Musiker ein; seit Jahren hat sie sich auch in Europa eingebürgert, wo sie eigentlich zuerst bekannt geworden. Mac Dowell war Schüler Teresa Careños in New York, später war er in Marmontels Klasse am Pariser Conservatoire (Studiengenosse Debussys), zuletzt erhielt er Kompositionsunterricht von Joachim Raff in Frankfurt. Südamerikanische, französische und deutsche Lehrmeister haben es nicht vermocht, Mac Dowell von seinem eigensten Pfade abzulenken, ihn seinem angestammten Wesen zu entfremden. Wenn von einer geistigen Verwandtschaft hier die Rede sein kann, so besteht sie vielmehr mit Grieg oder dem

keltischen Urstock, dem Mac Dowells Vorfahren entsprungen. Ein leichter Hauch nördlicher Schwermut, das krankhafte „Hellsehen“ einer Rasse, die seit undenklichen Zeiten mit Elfen und Geistern auf vertrautem Fuße gestanden, der ritterliche Zug des mittelalterlichen Heldenepos, die traute Beschaulichkeit des stillen Neu-England-Dörfchens, dessen schneeweiße Häuser sich still an die grünen Hügel schmiegen, der Duft des sommerlichen Waldes, die salzige Seeluft — alle finden sie sich in den ausdrucksvollen Miniaturen, den Bravourstücken und den Sonaten für Klavier, in den Liedern und Orchesterwerken. Die Harmonik Mac Dowells ist nicht überreich, der „Satz“ oft spärlich. Und doch weiß Mac Dowell mit meisterhafter Ökonomie seine Ziele zu erreichen. Unter den 2 Orchestersuiten verdient die „Indianische“ besondere Erwähnung, da sie vielleicht die bis jetzt vornehmste, künstlerischste und treffendste Verwendung indianischer Motive in symphonischer Form darstellt.

Wie Mac Dowell in den letzten Jahren vor seiner geistigen Umnachtung als Professor der Musik an der New Yorker Columbia-Universität gewirkt, so ist der Name Horatio Parkers (1863—1919) eng mit der seit 1893 an der Yale-Universität in New Haven eröffneten Musikabteilung verknüpft. Während aber in Mac Dowells Musik der „akademische“ Ton fast gänzlich fehlt, gibt er sich, wenn auch nicht in allen, so doch in den meisten von Parkers Werken klar zu erkennen. Ein Schüler Rheinbergers, haftete ihm lange eine gewisse formale Strenge an, die der natürlichen Ausdrucksart Zwang aufzulegen schien. Wo dieser Zwang angebracht war, wie in der Vertonung der alten Hymne „Hora Novissima“ für Chor und Orchester (1893), da hat Parker ein vollgültiges Meisterwerk geschaffen. Seine Opern sind preisgekrönt worden und vom Repertoire verschwunden. Für den Kirchengebrauch hat er manches geschrieben, das seinen Namen lange im Gedächtnis erhalten dürfte.

In der Komposition von Chorwerken haben Amerikaner überhaupt Vorzügliches geleistet. Der stetige Bevölkerungszuwachs, die Einwanderung aus sangesfrohen Gesellschaftsschichten Deutschlands hauptsächlich, schuf bald den bestehenden Chorvereinigungen die Möglichkeit, größere stimmliche Mittel zu erlangen und höhere künstlerische Zwecke anzustreben. Die Einführung von Sängerfesten und Musikfesten in fast allen großen Städten des Landes gab Männern wie Dudley Buck (1839—1909), Frank van der Stucken (1858—1929), Peter Lutkin (1858), Albert Stanley (1851), Gelegenheit, sich als tüchtige Komponisten und gewandte Dirigenten zu bewähren. Mehr nach der Seite der Orchester- und Kammermusik neigt der verdienstvolle und auch in Deutschland rühmlichst bekannte Edgar Stillman Kelley (1857), obzwar sein am meisten aufgeführtes Werk, eine Jugendarbeit, die Musik zu der Dramatisierung des „Ben Hur“ ist. In der „New England Symphony“, in seinem Chorwerk „The Pilgrim's Progress“ finden sich unerschöpfte Erfindungsgabe neben womöglich noch sicherer Ausführung. Ein anderer Zeitgenosse dieser Gruppe ist der schon seit langem in der Schweiz lebende George Templeton Strong (1856).

Das musikalische Interesse des Westens begann sich in den achtziger Jahren mächtig zu regen. Wie Stillman Kelley fruchtbringende Jahre in San Francisco verbrachte, so gewann Chicago, neben Theodor Thomas, in Frederic Grant Gleason (1848—1903) einen energischen und hochbegabten Pionier, dessen symphonische Werke oft von Thomas aufgeführt wurden. In New York, bevor dort sieben vollzählige Symphonieorchester gleichzeitig existierten, waren es die Söhne Leopold Damroschs, Frank (1859) und Walter (1862), die ihres Vaters Traditionen aufrecht erhielten; der ältere der Brüder in erster Reihe als Leiter

der Oratorio Society und als Direktor des Institute of Musical Art in New York; der jüngere als Nachfolger seines Vaters in der Leitung des New York Symphony Orchestra und als begeisterter Förderer der Wagnerschen Sache. Seine eigenen Opern haben es nicht zu mehr als einem Achtungserfolg gebracht. Zwei Rheinberger Schüler, die in Kammermusik ihr Bestes geleistet haben, sind Henry Holden Huss (1862) und Arthur Whiting (1861). Wenn man die Summe dieser Entwicklungsperiode zieht, so erhält man allerdings ein Kompositum der Leipziger Schule Mendelssohn-Reinecke, mit einem stetig zunehmenden Quantum Wagner vermengt.

Diese oft etwas unerquickliche Stilmischung wurde noch komplizierter, als amerikanische Komponisten, im Bestreben ihrer Musik einen nationalen Charakter zu verleihen, sich darauf besannen — oder vielleicht durch Dvořáks Vorbild dazu verleitet wurden —, die Motive der Neger- und Indianergesänge thematisch zu verwerten. Schon lange vor Dvořák war Anton Philipp Heinrich (1781—1861) auf den Gedanken gekommen, indianische Weisen zu seinen wundersamen und etwas hohlen Werken zu benutzen. Aber es war doch erst Anfang der neunziger Jahre, daß diese Bewegung intensiveres Leben gewann. Aus ehrlichster Überzeugung und selbstlosester Hingabegründete Arthur Farwell (1872) die Wa-wan-Gesellschaft und begann die in dem „neuen Geiste“ geschriebenen Werke — meistens Lieder und Klavierstücke — seiner Anhänger zu drucken. Er selbst hat in der Harmonisierung von Indianer- und Cowboymelodien manchen glücklichen Wurf getan. Der fraglos feinfühligste Musiker dieses Kreises ist Harvey Worthington Loomis (1865). Ebenso gewandt in der Behandlung von Negerweisen wie von Beschwörungs- und Kriegsgesängen der verschiedenen Indianerstämme, hat er doch vielleicht wie kein anderer Amerikaner, sicher als erster, einen persönlichen Liedstil entwickelt, in dem es an graziösen Einfällen, an treffender Untermalung und reizvollen Klangneuheiten nicht fehlt. Sein reiches Talent hat in ungezählten kleineren und größeren Chorliedern für Schulen der amerikanischen Jugend einen großen Dienst geleistet. Mehr der wissenschaftlich-musikalischen Beschäftigung mit den Indianern ergaben sich Frederick Russel Burton (1861—1909), Thurlow Lieurance (1880), und vor allem die verdienstvolle und zu früh verschiedene Forscherin Natalie Curtis Burlin († 1921). Aufgefällige, aber etwas seichte Art haben Charles Sanford Skilton (1868) in Orchestertänzen, und besonders der sehr produktive Charles Wakefield Cadman (1881) in vielen Liedern und Klavierstücken aus diesem Zwitterstil Gewinn gezogen. Des letzteren Oper „Shanewis“, sowie Victor Herberts „Natomä“, fußen auf indianischen Stoffen und Motiven. Verschiedene Musiker, die der Negerrasse angehören, haben Proben kompositorischer Begabung abgelegt. Während Henry T. Burleigh (1866), von Beruf Sänger, sich mehr auf die Liedform beschränkt, haben Will Marion Cook und der geschultere Nathaniel Dett (1882) auch interessante Instrumentalmusik geliefert.

Angeregt durch Mac Dowell, dessen Schüler er war, und von Natur auf den „Volkston“ gestimmt, hat Henry F. Gilbert (1868—1928) die symphonische Brauchbarkeit von Neger- und Indianermotiven in glänzender Weise bewiesen. Seine „Comedy Overture on Negro Themes“, seine „Negro Rhapsody“, die „Indian Sketches“, „Dance in Place Congo“, sind unumstößliche Belege seiner eigene Pfade suchenden Schaffenskraft. Daß sie aber eine wirkliche nationale Kunst darstellen, ist wohl zu bezweifeln. Sie sind exotisch und versinnbildlichen nur eine noch unverschmolzene Minderheit des amerikanischen Volkes. In ihnen finden wir eine Parallelerscheinung der auch in Europa sich verbreitenden Exotik als Rettung aus dem

Stildilemma. Gilbert hat auch in keltischen Melodien ebenso anregenden Stoff gefunden (*Overture to Synge's „Riders to the Sea“*), hat sie in herbe, tiefergreifende Klänge gekleidet und damit dem Vorwurf der Einseitigkeit den Boden entzogen.

Einer eigentlich nationalen Schule entbehrend, bisher noch frei von nationalen Vorurteilen oder Chauvinismus, ist Amerika in Sachen der Kunst um so leichter für fremde Anregung empfänglich gewesen, ist um so williger ausländischen Vorbildern gefolgt. In den letzten 15 oder 20 Jahren macht sich eine starke und strenge Spaltung bemerkbar; auf der einen Seite ist es der auf Wagner folgende Einfluß von Brahms und Richard Strauß, dem endlich die Jünger Mahlers anzureihen sind; auf der anderen Seite sind es französische Tendenzen, wie sie von Gabriel Fauré, Franck, Debussy und Ravel ausgehen. In jüngerer Zeit haben naturgemäß die Russen Rimsky-Korsakoff, Scriabin und Strawinsky, sowie der Wiener Arnold Schönberg den Schöpfungen einer schnell wechselnden Geschmacksrichtung ein neues Gepräge verliehen.

Bevor wir zu einer stilmäßigen Trennung der zeitgenössischen Generation schreiten, verdient ein Musiker besondere Beachtung, weil sich in ihm diese Wandlung am besten verfolgen läßt und weil er wohl am meisten dazu beigetragen hat, die Würdigung moderner französischer Musik in Amerika zu beschleunigen. Abgesehen von diesen äußerlichen Gründen liegt aber noch der innere Zwang vor, Charles Martin Loeffler an erster Stelle zu nennen, weil ihm ein überragender Platz als Künstler zusteht. Elsässer von Geburt (1861), wurde er in Berlin bei Joachim und in Paris bei Léonard ausgebildet. Mögen seine Jugendwerke auch Spuren einer Vorliebe für Brahms aufweisen, mag seine Orchestertechnik in der Übergangsperiode von den damaligen Kühnheiten eines Richard Strauß gelernt haben, so kam doch schon frühzeitig bei diesem Musiker von deutscher Gründlichkeit ein Hang nach gallischem Wesen zum Durchbruch. Ohne im geringsten einer bloßen Nachahmung zu huldigen, hat sein geistreiches, zart abgetöntes Musizieren einen unverkennbar französischen Anstrich. Tiefes Studium des Gregorianischen Gesanges hat in Loefflers Melodik manchen Nachklang hinterlassen. Die meisterhafte Polyphonie, die seinem „Pagan Poem“, seiner „Hora mystica“ (Symphonie mit Männerchor) und seiner Kammermusik ein so bewegtes, schillerndes Leben verleiht, ist stets einem hyperkritischen Klangsinn unterworfen, der in erster Reihe auf sinnliche Schönheit bedacht ist.

Eine Gruppierung, wie sie hier in weiterem Sinne vorgenommen wird, hat notwendigerweise etwas Mangelhaftes. Die unterschiedlichen Merkmale sind oft zu fein, um sich in eine größere Gruppe einreihen zu lassen. Dennoch kann man bei Komponisten wie Frederick S. Converse (1871), Rubin Goldmark (1872, dem Neffen Karls), Henry Hadley (1871), Arne Oldberg (1874), Howard Brockway (1870), Daniel Gregory Mason (1873), Louis Adolph Coerne (1870—1922), L. V. Saar (1869), von einer gewissen Stilverwandtschaft sprechen, da ein jeder von ihnen, trotz der oft differenzierten Züge, auf das Architektonische und Formale, das für Brahms und Strauß kennzeichnend ist, das Hauptgewicht legt. Auch in der Harmonik schreiten sie nicht weit über die Grenzen dieser deutschen Meister, was die Folge davon sein dürfte, daß die Mehrzahl unter ihnen entweder in Deutschland studiert oder dort längere Zeit gelebt hat. Ihnen kann man als Fortsetzung dem zum Regieren geneigten Mortimer Wilson (1876) und den Max Schillings-Schüler Philip Greely Clapp (1888) anreihen, der in dem orchestralen Aufbau seiner Symphonien stark an Mahler gemahnt. Auf der Schwelle zwischen der deutschen Moderne und der französischen Im-

pressionismus stehen der elegante Klaviervirtuose Ernest Schelling (1876) und der vielseitige David Stanley Smith (1877), Horatio Parkers Nachfolger an der Yale Universität.

Stimmungszauber, Klangkitzel, wie sie von den Franzosen in den letzten 20 Jahren verfeinert worden, sind der Strebepunkt, auf den die zweite Gruppe zielt. Zu ihr gehören Edward Burlingame Hill (1872), Gustav Strube (1867) und John Alden Carpenter (1876), der begabteste Schüler des lange in Chicago ansässigen hervorragenden Theoretikers Bernhard Ziehn (1845—1912). Ein jeder dieser drei beherrscht in souveräner Weise den modernen Orchesterapparat. Carpenters „Perambulator Suite“ ist ein Erzeugnis feinsten amerikanischen Humors mit gallischer Grazie gepaart. Seine zahlreichen Lieder zeichnen sich durch feinfühliges Prosodie und Charakterisierungskunst aus. In seiner Pantomime „Krazy Kat“ und in seinem Ballett „Skyscrapers“ (1926 in New York, 1928 in München) hat er den Versuch gemacht, die modernste Form der amerikanischen populären Musik, „Jazz“, künstlerisch zu verwenden. Daß die lange in Paris lebenden Blair Fairchild (1877) und Campbell Tipton (1877—1919) im Fahrwasser der französischen Schule schwimmen, ist unvermeidlich. Von dieser Schule ging auch der vielversprechende Charles T. Griffes (1884—1920) aus, gelangte aber vor seinem frühzeitigen Tode zu einer bedeutend persönlicheren Manier, die zu den schönsten, nun leider vereitelten Hoffnungen Anlaß gab. Seine Lieder, Klaviersonate, eine symphonische Dichtung und ein „Poem“ für Flöte und Orchester sichern ihm einen unbestrittenen Platz im Vordergrund der modernen Bewegung. Eine Sonderstellung gebührt dem gewandten (Joseph) Deems Taylor (1885), der nicht nur auf symphonischem Gebiete mit Werken wie „Through the Looking-glass“ (1922) und „Jürgen“ (1925), sondern mit seiner Oper „The King's Henchman“ (Metropolitan, New York, 1927) nachhaltige Erfolge erzielt hat, die noch zu höheren Erwartungen berechtigen. Raffinierte Exotik zeichnet die besten Lieder und Orchesterstücke Emerson Whithornes (1884), Stuart Masons (1883) und Henry Eichheims (1870) aus. Mehr oder weniger im Banne César Francks stehen die Organisten Edward Shippen Barnes (1887), Edwin Grasse (1884), Eric de Lamarter (1880) und John Lawrence Erb (1877), die hauptsächlich für ihr eigenes Instrument gehaltvolle und gediegene Werke geschrieben haben. Unter den katholischen Organisten zeichnen sich Anton Gloetznier (1850—1928) durch meisterhafte Kontrapunktik, Pietro Alessandro Yon (1886) durch effektvolle Sonaten und Konzerte für die Orgel und Nicola Aloysius Montani (1880) durch Offertorien und Messen im reinsten Kirchenstil aus.

Hätte Amerika nichts anderes aufzuweisen als diese wenn auch dichtgescharte Phalanx, die noch in europäischem Kunstsold steht, so könnte schwerlich von einer amerikanischen Moderne, im eigentlichen Sinne, die Rede sein. Ein reges und anregendes Musiktreiben würde damit wohl bezeugt sein, aber noch kein Abschnwenken in selbständige Bahnen, für welche die Bezeichnung „amerikanisch“ mehr als lokale Bedeutung hätte. Aber ein solches Abschnwenken macht sich augenblicklich doch bemerkbar. Obzwar auch hier wieder ein Zusammenfassen in größere Gruppen die Gefahr bringt, nicht jedem individuellen Merkmale, nicht allen Graden intellektueller Unabhängigkeit gerecht werden zu können, so darf man wohl schon von einer „amerikanischen Schule“, von einer „amerikanischen Moderne“ sprechen, zumal diese Richtung begonnen hat, einen rücklaufenden Einfluß auf gewisse Musiker Europas auszuüben. Da diese Schule noch im Werden begriffen ist, läßt sich von ihr ein abgerundetes Bild nicht geben. Immerhin ist eine neu erwachende Prägnanz, ein kühneres Vordringen auf unge-

wohnten harmonischen Pfaden zu verzeichnen, ohne daß sich bei jedem Schritt ein Schielen nach den Neuerern der „Alten“ Welt bemerkbar macht. In seinen „Amerikanischen Tänzen“ für Violine und Klavier spricht Albert Stoessel (1894) eine durchaus idiomatische Sprache; ebenso John Powell (1882) in seiner „Rhapsodie Nègre“ für Klavier und Orchester; Arthur Shepherd (1880) im letzten Satz seiner schon 1908 geschriebenen Klaviersonate; A. Walter Kramer (1890) in seinem „Chant Nègre“; Cecil Burleigh (1885) in seinen „Plantation Sketches“ und „Prairie Sketches“; Albert Spalding (1888) in seinem „Alabama“; Leo Sowerby (1895) in einem Klavierkonzert und in Kammermusik; Marion Bauer in reizvollen Klavierstücken; Frederick Jacobi (1891) in seinem Streichquartett über Indianische Motive; Louis Grünberg (1883) in seinem „Daniel Jazz“ und O. G. Sonneck (1873–1928) in stimmungsvollen Liedern. Der letztere ist hauptsächlich als hervorragender Schriftsteller auf musikhistorischem Gebiet bekannt, und sein größter Ruhm bleibt der glänzende Ausbau der musikalischen Abteilung in der Nationalbibliothek zu Washington (Library of Congress), dem er 15 Jahre seines Lebens widmete. Seit Sonnecks Tode nimmt unter den Musikwissenschaftlern Amerikas Otto Kinkeldey (1878) die führende Stellung ein. Er leitet zur Zeit die Musikabteilung der New Yorker Bibliothek. Die Leitung der Musikabteilung der Library of Congress in Washington hat Carl Engel übernommen.

Die Wogen der europäischen Ultramoderne haben auch die Ufer Amerikas bespült und in den jüngsten Werken von Edward Royce, des Busoni-Schülers Louis Grünberg (1883), Carl Ruggles (1876) und anderer einen deutlichen Niederschlag zurückgelassen. Doch sind es vier im Auslande geborene und jetzt in Amerika lebende Komponisten, die hier als Führer zu nennen sind: der Russe Leo Ornstein (1895), der Australier Percy Grainger (1882), der hispano-französische Carlos Salzedo (1885), bahnbrechend auf dem Gebiet der kompositorischen Verwendung der Harfe, und die unter allen künstlerisch stärkste Gestalt des Schweizers Ernest Bloch (1880). Die spezifisch hebräischen Züge, die Blochs Musik noch bis vor kurzem eigen waren, haben sich seit seinem Aufenthalt in Amerika zu einem reicheren und mannigfaltigeren Ausdrucksvermögen erweitert. Schon jetzt zählt er mit seiner Oper „Macbeth“, der „Israel“-Symphonie, dem hochoriginellen Streichquartett und Klavierquintett und der wundervollen Suite für Bratsche und Klavier (auch orchestriert) unter die allerbedeutendsten Komponisten der gesamten heutigen Musikwelt. Mit seiner symphonischen Dichtung „Amerika“ (1928) hat er ein historisch-musikalisches Panorama geschaffen, das in Anlage und Wirkung wohl einzig dasteht. Diesen Hauptträgern des Banners der Moderne folgen viele noch nicht ausgereifte Talente, die jedoch auf eine verheißungsvolle Zukunft weisen.

Zu diesen „Neutönern“ treten seit den letzten Jahren Howard Hanson (1896; jetzt Direktor der Eastman School of Music in Rochester, N. Y.) mit Kammermusik und Orchestersachen, Roger Huntington Sessions (1896; Schüler von Bloch) mit einer Symphonie (1927), und Aaron Copland (1900; Schüler von Nadia Boulanger in Paris) mit einer Symphonie für Orgel und Orchester und einem Klavierkonzert. Henry Cowell, Charles E. Ives, Dane Rudyard (recte Rudyard D. Chennevière) und Edgar Varèse (1885) gehen in ihrer Musik teilweise bis zu den äußersten Grenzen des Bizarren. Den bleibenden Wert dieser Werke muß die Nachwelt bestimmen.

Selbst dieser skizzenhafte Umriss der amerikanischen Musik würde eine unverzeihliche Lücke aufweisen, wenn nicht wenigstens mit einem Worte der umfangreichen Lied- und

Balladenliteratur und der Salonstücke gedacht würde, die neben einer unglaublichen Anzahl des minderwertigsten Zeuges doch Vertreter fanden, die Achtbares geleistet haben. Am bekanntesten dürfte Ethelbert Nevin (1862—1901) sein, der Komponist von „Narcissus“ und „The Rosary“, die sich tatsächlich über die ganze Erde verbreitet haben. Als Liederkomponisten von leichter Eingänglichkeit und viel Geschick müssen auch James H. Rogers, Sidney Homer und Brainbridge Crist gelten, während in den Gesängen von Frank Laforge, Henry Clough - Leighter, Kurt Schindler und Percy Atherton ansprechende Melodik sich mit tieferem Kunstsinn und größerem Können verbindet. Doch hier ist eine auch nur annähernd erschöpfende Nennung der Namen unmöglich.

Steigen wir mutig eine Stufe hinab, so begegnen wir einer leichteren, aber ausnehmend pikanten Muse, zu deren Dienern treffliche Musiker zählen, wie Victor Herbert (1859 bis 1924), der Komponist von über 40 teils reizenden Musical comedies, sowie Reginald de Koven (1861—1920), der mit der Operette „Robin Hood“ ein klassisches Werk geschaffen. Unter den derzeitigen amerikanischen Operettenkomponisten zeichnen sich Jerome Kern (1885) durch feinfühliges Rhythmik und Harmonik, und Irving Berlin (1888) durch unbedingten Sinn für einschmeichelnde Melodik aus. Zu ihnen zählt auch George Gershwin (1898), doch ist der letztere auf ein ernsteres symphonisches Gebiet vorgedrungen mit seiner „Rhapsody in Blue“ und mit einem Konzert für Klavier und Orchester, dessen zweiter Satz unleugbar zu den eigenartigsten Erzeugnissen einer typisch amerikanischen Moderne gehört. Übertroffen wird es nur in Frische, Geist und orchestraler Technik durch Werner Janssen's (1899) symphonische Dichtung „New Year's Eve in New York“ (1928). Die Schlager dieser Komponisten sind Gemeingut der an leichter Musik zehrenden Welt geworden. Zu internationaler Anerkennung hat es auch der „Marschkönig“ John Philip Sousa (1854) gebracht. Immer mehr verbreiten sich amerikanische Lieder und Tänze eines populären Charakters und finden ihren Weg nach Europa. Wenn die von Wien importierte Operette noch hier und da am Broadway auftaucht, so ist es gewöhnlich des „Buches“ wegen. Die Musik bekommt unter den Händen berufener Umarbeiter neuen Odem eingeflößt, über den nur Amerika verfügt. Diese Einfuhr hält aber kaum Schritt mit der immer mehr zunehmenden Ausfuhr von typisch amerikanischen Hits (Schlagern), die oft eines unnachahmlichen Schwunges, einer kecken Harmonik nicht entbehren. Ja, heute sehen wir, wie nach den vielen Jahren der musikalischen Abhängigkeit von Europa die todeskranke Zivilisation des Mutterbodens sich ängstlich, fast phrenetisch, an die Exportwaren der amerikanischen Belustigungszauberer klammert; und jeder Notenschreiber sucht sein Heil in „Bostons“, „Shimmies“, „Foxtrotts“ und dem krönenden Erzeugnis einer lärmenden, vielstimmigen Metropole, der sogenannten „Jazz“-Musik. Über „Jazz“ ist in Europa noch mehr diskutiert worden als in Amerika. Französische, deutsche, englische Kritiker haben ihm eingehende Abhandlungen gewidmet. Unter den durch Grammophonplatten überall bekannten „Jazz-bands“ sind einige, die aus wirklichen Orchester-virtuosen bestehen. Europäische Musiker haben sich dem neuartigen Reiz dieser Orchester-technik nicht entziehen können. Die Tanzwut des Mittelalters, durch die kriegsgelähmte und pestentnervte Völker wieder mit dem Lebenstrieb, mit dem Willen zur blinden Fortpflanzung aufgepeitscht wurden, holt sich heute in Amerika die aphroditischen Rhythmen, die hysterischen Unlaute dieser grandiosen, im Werden begriffenen Volksmusik. Verpönt, wie es die erste Sarabande, der erste Walzer waren, liegt doch auch in ihr etwas Zwingendes, etwas Dyna-

misches und der Entwicklung Fähiges, das sich nicht von der Hand weisen läßt. Mit bloßem Naserümpfen kann man diese Musik nicht abtun. Auch hat Amerika es nicht nötig, sich ihrer zu schämen; denn sie wird mehr wie aufgewogen durch die ernstesten, künstlerischen Bestrebungen, die mit jedem Tage der amerikanischen Moderne einen größeren und gefestigteren Raum in der Musikgeschichte sichern.

In den letzten Jahren hat sich in Amerika das musikalische Mäcenatentum stark entwickelt. Unter den großherzigen und weitblickenden Förderern der Kunst nimmt Elizabeth Sprague Coolidge eine besondere Stellung ein; es ist ihrer Initiative zu verdanken, daß durch ihre der Nationalbibliothek (Library of Congress) in Washington gemachte Stiftung (1925) endlich die amerikanische Regierung dahin gebracht worden ist, an der Aufführung und Förderung von Kunstmusik einen vorerst kleinen, aber nicht zu unterschätzenden Anteil zu nehmen.

Die allgemeine Verbreitung des Musizierens in ganz Amerika wächst stetig. Durch hervorragende Orchester, wie diejenigen von Boston (Serge Koussevitzky), Philadelphia (Leopold Stokowski), Detroit (Ossip Gabrilowitsch), Cleveland (Nikolai Sokoloff), Chicago (Frederick A. Stock), San Francisco (Alfred Hertz) ist für eine weitgehende Verfeinerung des Geschmacks gesorgt. Die öffentliche Meinung wird von wirklich kunstverständigen Kritikern, wie Philip Hale, Lawrence Gilman, William J. Henderson, Paul Rosenfeld, H. T. Parker, immer tiefer und eingehender geschult. Die Musikerziehung des Volkes, vom „Kindergarten“ bis zur Universität, ist heutigen Tages eine wahre Riesenindustrie. Der „Rundfunk“ tut das übrige.

Literatur

Burton, Frederick R.: *American Primitive Music*. Moffat, Yard & Co., New York 1909. — Elson, Louis C.: *The National Music of America and its sources*. L. C. Page & Co. Boston 1900. — Derselbe: *The History of American Music*. Revised by A. Elson. Macmillan Co. New York 1925. — *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. American supplement being the sixth volume of the complete work. Waldo Selden Pratt, editor. Charles N. Boyd, associate editor. The Macmillan Company. New York 1928. — Hughes, Ruppert: *American Composers*. The Page Co. Boston 1914. — Krehbiel, E. H.: *Afro-American Folksongs*. G. Schirmer. New York 1914. — Derselbe: *The Philharmonic society of New York. A memorial . . .* Novello, Ewer & Co. New York and London 1892. — Howe, M. A. De Wolfe: *The Boston Symphony Orchestra*. Houghton Mifflin Co. Boston and New York 1914. — Lahee, Henry Charles: *Annals of music in America. A chronological record of significant musical events from 1640 to the present day . . .* Marshall Jones Co. Boston 1922. — National Society of the Colonial Dames of America: *Musical life in Pennsylvania in the 18th century*. 3 vol. Printed for the Society. Philadelphia 1926—1929. — Sonneck, O. G.: *Early Concert Life in America*. Breitkopf & Härtel. Leipzig 1907. — Derselbe: *Early Opera in America*. G. Schirmer. New York 1915. — Derselbe: *Francis Hopkinson . . . and James Lyon . . .* Printed for the author by H. L. Mc Queen. Washington 1905. — Derselbe: *Bibliography of Early Secular American Music*. Printed for the author by M. L. Mc Queen. Washington 1905. — Derselbe: *Report on „The Star Spangled Banner“, „Hail Columbia“, „Yankee Doodle“*. Gov. Printing Office. Washington 1909. — Derselbe: *„The Star Spangled Banner“*. (Revised and enlarged from the „Report“ on the above and other airs issued 1909.) Gov. Print. Office. Washington 1914. — Derselbe: *A Survey of Music in America*. Printed for the author by H. L. Mc Queen. Washington 1913. — Walters, Raymond: *The Bethlehem Bach choir. An historical and interpretative sketch . . .* Houghton Mifflin Co. Boston and New York 1918. — Wister, Frances Anne: *25 years of the Philadelphia Orchestra*. Philadelphia 1925. — *The Art of Music. A comprehensive library of information . . .* Editor-in-chief, Daniel Gregory Mason . . . vol. 4: „*Music in America*“. The National Society of Music. New York 1915. — Über Jazz: Coeuroy, A.: *Le jazz*. C. Aveline. Paris 1926. — Mendl, R. W. S.: *The appeal of jazz*. P. Allan & Co. London 1927. — Osgood, H. O.: *So this is Jazz*. Little, Brown & Co. Boston 1926. — Schwérké, I.: *Kings Jazz and David*. Presses modernes. Paris 1927. — Twardowski, H. H. v. (P. Børnhard): *Jazz, eine musikalische Zeitfrage*. Delphinverlag. München 1927. — Whiteman, P.: *Jazz*. J. H. Sears & Co. New York 1926.

Carl Engel

REPRODUZIERENDE KUNST

Erst allmählich entwickelt sich aus der Improvisation durch immer stärkere Variation die freie künstlerische Gestaltung. So kommt es, daß bei jenen Völkern, bei denen die Improvisation im Vordergrund der Kunst steht, das Spielmannswesen sich länger erhalten und einen höheren Stand hat, als bei jenen Völkern, bei denen die Improvisation durch eigenwertige Gestaltung überwunden wurde. Altertum, Orient und Naturvölker kennen keinen Unterschied zwischen Komponisten und Spielmann und jene Völker, die, wie die Orientalen, Südländer oder Slawen, der Natur näherstehen, haben relativ mehr Virtuosen hervorgebracht als die Mitteleuropäer. Während im Mittelalter die kirchliche Musik in den Händen der Geistlichkeit liegt, ist die weltliche Musik von der kirchlichen völlig gesondert. Die weltlichen Spielleute bilden eine gesonderte Zunft, deren Angehörige auf eine Stufe mit der untersten Schicht des Volkes gestellt werden — zum Teile ein Erbe spätrömischer Kaiserzeit, da ja bereits nach römischem Recht die Musiker Ehrbeschränkungen unterworfen waren. Der Sachsenspiegel stellt Spielleute und solche, „die sich to egene geven“ (Lustknaben), gleich, und nach einigen Rechten waren Spielmannskinder vom Erbrecht ausgeschlossen. Gelegentlich wird der Spielmann als Mensch bezeichnet, der „Gut um Ehre“ nimmt. Diese soziale Minderwertigkeit des weltlichen Musikers und insbesondere des ausübenden Künstlers hat erst allmählich einer Gleichbewertung Platz gemacht vor allem infolge der steilen Aufwärtsentwicklung der Kunst selbst, wozu nicht wenig der Umstand beitrug, daß Landesfürsten und hoher Adel um die Wette an ihren Höfen Musik hielten. So wurden von Fürsten Unsummen Geldes für die Musik verausgabt und aus der ursprünglichen Pracht- und Aufwandszier entwickelt sich mit der Zeit ein ehrliches Mäzenatentum, das seinerseits die Ursache der sozialen Emanzipation des Künstlerstandes wird. Aber erst durch die Emanzipation der Kunst vom Mäzenatentum selbst entwickelt sich der freie und vollwertige Musikerstand, wie ihn das 19. Jahrhundert kennt, frei auch von den gelegentlichen Überwertungen des Virtuositentums im 18. Jahrhundert.

Sehr zeitlich machen sich die nationalen Unterschiede bei der Bewertung der Spielleute geltend. Im Roman de Cléomades werden neben den böhmischen Flötern die deutschen Geiger gerühmt. Der Hof von Ferrara läßt 1441 deutsche Trompeter anwerben, während in anderen Quellen französische Geiger genannt sind. Die ersten ausübenden Musiker, über deren Kunst wir gewichtiger Zeugnisse besitzen, sind Organisten. Stand ja die Orgel seit frühester Zeit im Vordergrund der Musikpflege, und alte Abbildungen (Reliefs) beweisen, daß die Orgel im Abendland bereits bekannt war, bevor Kaiser Constantin Kopronymos 757 dem König Pippin eine Orgel schenkte. Sowohl in Deutschland als in Italien geht die Entwicklung des Orgelbaues Hand in Hand mit jener des Orgelspiels. Man begegnet im 14. Jahrhundert dem gefeierten blinden Orgelvirtuosen Francesco Landino (1325–97), der nicht nur die Orgel und ein selbst konstruiertes Klavierinstrument (*Serena serenorum*) meistert, sondern auch Laute, Gitarre und Flöte spielt. Im 15. Jahrhundert blüht Antonio Squarcialupi (auch Antonio degli organi genannt), dessen Tod von Lorenzo Magnifico tief betrauert wird. Der bedeutendste und größte Organist jener Zeit ist der blinde Konrad Paumann (1410–73), über den sein Landsmann Hans Rosenplüt ein interessantes Zeugnis ausstellt, das bekundet, welche Bewertung eines außerordentlich hochstehenden Künstlers in jener

Zeit in bürgerlicher Umwelt möglich ist. Das Zeugnis des Rosenplüt zeigt aber auch, daß man bereits im 15. Jahrhundert einen genauen Unterschied machte zwischen Improvisation und notierter Kunst.

Während Orgel und Klavier infolge der festen Intonation und der nur beschränkten Beeinflussungsmöglichkeit der Klangerscheinung das Virtuose im Rahmen der technischen Möglichkeiten des Instrumentes entwickelt haben, hat die Ausbildung des Violinspiels und des Gesanges verhältnismäßig bedeutend größere Dimensionen angenommen, wenn man in Betracht zieht, daß hier die Entwicklung der Reproduktion nur bis zu einem gewissen Grade von der Technik der Klangquelle abhängig ist. Denn die Violine hat mindestens seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts dieselbe Gestalt wie heute, ihr Bau ist demnach seit dieser Zeit vervollkommen worden, während das Violinspiel selbst sich technisch ganz gewaltig entwickelt hat, freilich nicht in einheitlicher Richtung. So geht die Entwicklung des Geigenspiels in Italien mehr nach der kantablen, mehr monophonen Seite hin, während das deutsche Violinspiel im 17. Jahrhundert in einer Weise nach der polyphonen Seite hin zustrebte, wie dies bis auf den heutigen Tag nicht mehr der Fall war. Wie bei den übrigen Instrumenten sind in älterer Zeit im Gegensatz zur Gegenwart die Geiger auch Komponisten und Interpreten ihrer technisch außerordentlich anspruchsvollen Werke. Dies gilt insbesondere von den älteren italienischen Meistern der Mantuaner Schule, deren Begründer Monteverdi ist, die insbesondere das Spiel in den hohen Lagen, den springenden Bogen und andere Requisite der Violinistik zur Ausbildung brachten. Man wird kaum fehlgehen, die Häupter der Mantuaner Geigerschule, zu denen die Vertreter der ersten Instrumentalmonodie, wie Salomone Rossi, Biagio Marini und Giovanni Battista Buonamente gehören, mit der Wiener Geigerschule, deren Begründer Giovanni Valentini, Antonio Bertali und deren Spitzen Johann Heinrich Schmelzer und der Deutschböhme Heinrich Franz von Biber sind, in Zusammenhang zu bringen. Biber und Schmelzer haben, wie das Haupt der sächsischen Geigerschule, Johann Jakob Walther, insbesondere die Scordatura („Verstümbung“) gepflegt, mittels welcher besondere, der Klangkultur des Barock entsprechende Effekte erzielt wurden. In der erhaltenen Korrespondenz Schmelzers mit dem Fürstbischof Karl Liechtenstein Kastelkorn von Olmütz kommt in bezeichnender Weise zum Ausdruck, wie solche „verstümbte“ Sachen in damaliger Zeit gesucht waren. Die Technik der Skordatur wurzelt im Lautenspiel, das insbesondere von Frankreich aus im 17. Jahrhundert einen maßgebenden Einfluß nicht nur auf das Violinspiel, sondern insbesondere auch auf das Klavierspiel (der „gebrochene“ Klavierstil Frobergers) nahm. Die bedeutendsten Vertreter des virtuoson Lautenspiels, dessen Klangbild heute nur schwer rekonstruierbar ist und das bestimmenden Einfluß auf den Klang des barocken Orchesters nahm, sind die Mitglieder der Familie Gaultier, Gallot, Dufaut u. a. Die bedeutendsten Vertreter des deutschen Lautenspiels, das bereits im 16. Jahrhundert in Spanien, Italien und Deutschland seine erste Blütezeit erlebt hat, sind Esaias Reusner, Leopold Sylvius Weiss, Graf Losy, Questenberg u. A.

Mit dem Abklingen des Lautenspiels besinnen sich die Geiger wieder auf die monophone Natur ihres Instruments, wozu auch die Rekonstruktion des Bogens beitrug. Der nicht straff gespannte Bogen in seiner alten Form sowie der flache Steg ermöglichten das polyphone Spiel in bedeutend höherem Maße als die heutigen Formen von Bogen und Steg. Die italie-

nischen Meister haben sich seit jeher der Skordatur enthalten. Beispiele späterer Skordatur finden sich bei Paganini, der die Saiten um einen halben Ton höher stimmt, damit sein Flageolett höher klinge. Aber auch Mozart stimmt in seiner „Symphonie concertante“ für Violine und Viola die Bratsche um einen halben Ton höher. In Vieuxtemps' „Norma“-Fantasie sowie in einigen Stücken Berliots finden sich noch Ausläufer dieser alten Gepflogenheit. (Vgl. auch das Scherzo von Mahlers IV. Symphonie und Saint-Saëns' „Danse macabre“.)

Das 18. Jahrhundert findet das Geigenspiel auf dem Boden der durch die Opernarie beeinflussten monophonen Melismatik. Die bedeutendsten Meister sind, abgesehen von den noch ins 17. Jahrhundert fallenden Großmeistern Arcangelo Corelli (1653–1713), Giuseppe Torelli (1660–1708): Antonio Vivaldi (1680–1743), Pietro Locatelli (1693–1764), Francesco Maria Veracini (1685–1750), Nicola Porpora (1686–1766) und der Begründer der sogenannten Piemonteser Schule Giovanni Battista Somis (1676–1763), deren Häupter I. M. Leclair (1697–1764) und Gaetano Pugnani (1731–98) sind. Alle diese Künstler werden jedoch durch das Spiel Giuseppe Tartinis (1692–1770) verdunkelt, dessen Hauptwerk, die „Teufelstrillersonate“, neben den Solosonaten Bachs eine eigenartige Synthese mono- und polyphonen Spiels bedeutet. Eine der besten theoretischen Fassungen der Errungenschaften des Violinspiels im 18. Jahrhundert ist Leopold Mozarts „Gründliche Violinschule“, die Bibel der beiden nächsten Geigergenerationen. Bedeutungsvoll für das Violinspiel erscheint insbesondere die Mannheimer Schule, an ihrer Spitze Johann Stamitz, die ganz besonders die dynamischen Möglichkeiten des Instrumentes zur Entwicklung brachte. Das moderne Violinspiel geht auf Giovanni Viotti (1753–1824) zurück, der eigentlich die drei großen Richtungen des 19. Jahrhunderts, die französisch-belgische, die Wiener und die Prager Schule, inaugurirt hat.

Die französisch-belgische Violinschule geht auf Rudolf Kreutzer zurück (1766 bis 1831), der allerdings ursprünglich Schüler Anton Stamitz' ist und welchem Beethoven seine Violinsonate Op. 47 widmete, die freilich ursprünglich dem mulattischen Geiger Bridgetower gewidmet war, dessen außerordentliches temperamentvolles Spiel den Beifall Beethovens fand. Als Mitbegründer der älteren französisch-belgischen Schule gilt auch Pierre François Baillot (1771–1842), vor allem aber Pierre Rode (1774–1830), dessen „24 caprices“ zum Besten der instruktiven Violinliteratur gehören und dessen „Air varié“ ein Glanzstück der Catalani war. Mit Kreutzer zusammen war er auch an Baillots „Méthode de Violon“ beteiligt. Der Begründer der modernen Richtung ist jedoch François Antoine Habeneck (1781–1849), ein Schüler Baillots, der im übrigen die noch heute als Pädagogen wichtigen Geiger Jaques F. Mazas (1782–1849), Josef L. Meerts (1800–63), Charles August Beriot (1802–72) und I. B. Ch. Dancla (1818–1907) schulte. Die feine, hauptsächlich bogentechnisch vollkommene Art der französischen Geigerschule gipfelt in Pablo de Sarasate (1844–1908), dessen eminentes Virtuositentum in einer reinen Intonation und in dem hinreißenden Zauber der Tongebung bestand. Demgegenüber hatte vielleicht Henri Vieuxtemps (1820–81) ein umfassenderes Repertoire und einen größeren Wirkungskreis. Bedeutende Vertreter dieser Schule sind noch Johann Christian Lauterbach und Emil Sauret. Aus der Schule Habenecks sind erwähnenswert: D. Alard (1815–88), H. Leonard (1819–90), Philippe Sauton (1813 bis 1890), B. W. Besekirsky (geb. 1835 in Moskau), C. Thomson (geb. 1857), der lange Zeit als der bedeutendste Techniker nach Paganini galt, und M. P. I. Marsick (geb. 1848),

der der Lehrer bedeutender moderner Geiger, wie Karl Fleschs, wurde. Direkt von R. Kreutzer stammt der auch als Pädagoge zählende L. I. Massart (1811–92), unter dessen Schülern wiederum Henri Wieniawski (1835–80), Isidor Lotto (geb. 1840), Franz Ries (geb. 1846), Frant. Ondříček (1859–1922) hervorrangen.

Als Begründer der Wiener Geigerschule gilt Beethovens Freund Ignatz Schuppanzigh, der ja auch Lehrer Beethovens war, und dessen Freund Mayseder, die mit Weiß und Lincke im Schuppanzigh-Quartett vereinigt, die berühmtesten zeitgenössischen Interpreten der Kammermusik der Klassiker waren. Zwischen Schuppanzigh und Mayseder ist Franz Clement zu nennen, dem Beethoven sein Violinkonzert widmete. In diesen Zusammenhang gehört Josef Böhm, der Fortsetzer des Schuppanzighschen Quartettspiels, aus dessen Schule die Dynastie Hellmesberger hervorging: Georg Hellmesberger Vater (1800–73), Georg Hellmesberger Sohn (1830–52), Josef Hellmesberger, der Sohn des älteren Georg Hellmesberger (1828–93) und dessen Sohn Josef (1855–1907), Künstler, die das Quartettspiel besonders erfolgreich pflegten. Der bedeutendste Schüler Josef Böhms ist Joseph Joachim (1831–1907), ein hervorragender Mittler klassischer Musik, der insbesondere durch seinen Kontakt mit Männern wie Spohr und Mendelssohn berufen war, die klassische Art der Reproduktion, die durch restloses Eingehen auf das Kunstwerk und Herausholung der letzten Geheimnisse derselben gekennzeichnet ist, fortzuführen und sie zu verbinden mit jener Brahms' und dessen Zeitgenossen. Joachim ist der Lehrer einer bedeutenden Anzahl großer Geiger, wie Karl Halir (1859–1909), Henri Petri, des Linksgeigers Richard Barth. Schüler Josef Böhms war auch Heinrich Wilhelm Ernst (1814–65), der einzige Rivale Paganinis. Niccolò Paganini (1782–1840) gilt als der größte Violinvirtuose aller Zeiten, unerreicht durch seine Technik. Diese Wirkung seiner Technik erklärt sich aus der bis zu seiner Zeit unerhörten Art seiner Passagen und Flageolette (hauptsächlich Doppelflageolett), gesteigert wurde sie noch durch die sein romantisches Zeitalter anziehende geheimnisvolle Dämonie seiner Persönlichkeit. Seine Capricen bedeuten heute noch das letzte technische Problem und letzten Endes wurzeln in Paganinis Interpretation fast sämtliche heutigen Geiger von Weltbedeutung. Von den Schulen der Gegenwart ist es besonders die Ševčíks, die Paganinis Kunst lehrt, ohne die originelle Persönlichkeit Paganinis vermitteln zu können. Paganinis Antipode in Deutschland war der größte deutsche Geiger Louis Spohr (1784–1859), der im Gegensatz zu Paganini auch das Quartettspiel erfolgreich pflegte. Spohrs Violinspiel entsprach besonders dem Wesen der deutschen Romantik mit ihrem Hang zu chromatischer Weichlichkeit, aber auch mit gewissen Äußerlichkeiten (Spohrsche Trillerchen). Spohrs Schüler ist Ferdinand David (1810–73), der wiederum Lehrer August Wilhelmjs ist (1845–1908). Wilhelmj, der Freund Richard Wagners, ist als Konzertmeister der Bayreuther Festspiele erwähnenswert. Neben Paganini sind noch sein einziger Schüler E. C. Sivori (1815–94), ferner die berühmten Geigerinnen A. Marie und Theresa Milanello erwähnenswert, auch Theresina Tua (geb. 1867) und Antonio Bazzini (1818–97).

Die Prager Schule wurde vom Mannheimer Pixis begründet. Ihre vorzüglichsten Repräsentanten sind Moritz Mildner (1812–65), dessen Schüler Ferdinand Laub (1832–75), einer der größten Geiger des 19. Jahrhunderts, der bedeutende Prager Pädagoge Anton Bennewitz (1833–1926) und Johann Hřimalý (geb. 1844) sind.

Bekannt sind das englische Geigerpaar Alfred und Henri Holmes, die nordischen Violin-

spieler Waldemar Tofte (1832–1907), Tor Aulin (1866–1914), Ole Bull (1810–90) und Johann S. Svendsen (1840–1911).

Kurz charakterisiert, legt die französisch-belgische Schule ihr Hauptaugenmerk auf eine leichte Bogenführung, frei aus dem Gelenk, bevorzugt die springenden Stricharten, sieht auf möglichst süße Tonentfaltung und Glätte. Die Wiener Schule bevorzugt mehr die Innigkeit und Wärme des Vortrags, dabei Temperament und ein gewisses schwebendes Rubato; die Bogen- und Fingertechnik ist natürlicher als die finessenreiche der französischen Schule. Die Prager Schule sieht auf eine peinlich saubere Fingertechnik, die der Interpretation ein besonderes Niveau gibt; die geistige Auffassung entbehrt oft jeder Sentimentalität, neigt aber gelegentlich zu melancholisch-slawischem Einschlag. Die deutsche Schule endlich bezieht ihre Anregungen von den Klassikern; vor allem auf Gründlichkeit, Exaktheit, breite Tonentfaltung, polyphones Spiel, Interpretation der Bachschen Solosonate und Pflege der Kammermusik richtet sich ihr Augenmerk.

Von den heute lebenden Geigern stammen aus der französisch-belgischen Schule der Massartschüler Fritz Kreisler (geb. 1875); der als Wiener die Vorzüge der Wiener Schule und der französischen Schule vereint: blühender, warmer Ton, geschmeidige Bogenführung, Geist und Witz vereint mit seelenvollem Vortrag; am besten gelingen ihm Mozart, Schubert, kleinere Stücke besonders in seinen eigenen feinen Bearbeitungen, die Klassisches und Modernes umfassen; Henri Marteau (geb. 1874), der einst gefeierte Interpret besonders deutscher Meister und Freund Max Regers, als Theoretiker nicht geringer wie als ausübender Künstler, dessen Kunst als eine Synthese modernen Geigenspiels angesprochen werden kann; Bronislaw Huberman (geb. 1882), einer der temperamentvollsten Geiger, dessen belcanto schwer nachahmbar ist; Willi Burmester (geb. 1869), dessen Stärke insbesondere die rechte Hand ist, gilt als einer der besten Bachspieler, freilich ist sein Spiel stark auf virtuose Effekte bedacht; Eugen Ysaye (geb. 1858), der glänzendste Vertreter französisch-belgischer Richtung, dem man gewisse Willkürlichkeiten beim Vortrage von Werken Beethovens und Brahms' vorwarf, immerhin bedeutet er durch die schwelgerische Schönheit des Tons und die Leichtigkeit beider Hände, nicht weniger auch durch sein äußeres Auftreten, den Gipfelpunkt der virtuellen französischen Geigenkunst; als Lehrer verdient Ysaye Erwähnung durch seinen Schüler Geza von Krecz; neben Hugo Herrmann (geb. 1844) gehören hierher noch Jacques Thibaud (geb. 1880), Konzertmeister der Großen Oper in Paris, Karl Flesch (geb. 1873) mit mehr kühler und sachlicher Interpretation, der sich in letzter Zeit als Theoretiker einen Namen machte, und Adolf Rebner (geb. 1876), der sich mehr der Kammermusik widmete.

Schüler Ševčíks (der selbst Schüler von Bennewitz war und seine Adepten zu fast unfehlbarer Sicherheit auf dem Griffbrett und zu ausgesprochen virtuellen Geigern herantildete) sind Jan Kubelik (geb. 1880), der „tschechische Paganini“ genannt. Er galt lange Zeit als der Inbegriff der technischen Vollkommenheit und hatte die größten Publikumserfolge, doch litt seine Interpretation unter dem Einfluß der einseitig ausgebildeten Technik an Kühle und Seelenmangel; Jaroslav Kocian (geb. 1884) wandelte in Kubeliks Bahnen, ohne jedoch seinen Ruhm zu erreichen; Erika Morini, deren Spiel merkwürdig an Sarasate gemahnt; Váša Přihoda, der moderne beste Interpret Paganinis und der Virtuosenliteratur. Aus Bennewitz' Schule stammen weiter Karl Hoffmann, der mit Josef Suk, Nedbal und Wihan

das berühmte tschechische Streichquartett gründete; besonders Oskar Nedbal ist einer der bedeutendsten Bratschisten. Als Schüler des tschechischen Geigers Hřimalý konzertieren heute mit größtem Erfolg Alexander Petschnikoff (geb. 1873) und der Tscheche Franz Adler, der auch zur Schule Bennewitzens gehört.

Das deutsche Violinspiel hat durch die überragende pädagogische Tätigkeit Joseph Joachims (1831—1907) die meisten Künstler aufzuweisen. Erwähnenswert sind vor allem Leopold v. Auer (geb. 1845), früher einer der gefeiertsten Virtuosen, dessen Lehre durch seine heute in der ganzen Welt gefeierten Schüler J. Heifetz, Efrem Zimbalist und Mischa Elmann vertreten ist. Zu Joachims Schülern gehörten auch Eugen Hubay, dessen Schüler A. Szigeti und Vecsey Weltruhm erlangten; E. F. Arbós, H. Bandler, Issays Barmas, Bram Eldering, Gustav Havemann, Karl Prill, Marie Soldat-Röger, die eine der männlichsten Spielerinnen ihrer Zeit war und ein vorzügliches Streichquartett gründete. Auch der heute als der größte deutsche Geiger gezählte Adolf Busch (geb. 1891) geht durch seinen Lehrer Bram Eldering auf Joachim zurück. Busch, dessen Spiel voll Innerlichkeit und Noblesse ist, hat in der Interpretation der deutschen Meister kaum einen Rivalen. Arnold Rosé (geb. 1863), aus der Wiener Schule Böhms (durch dessen Schüler Heißler), hat seine Hauptbedeutung durch das von ihm begründete Quartett, das seit 46 Jahren die Tradition der Quartette Joachims und Hellmesbergers fortsetzt und in der Wiedergabe Beethovens, Mozarts und Schuberts kaum zu überbieten ist. Rosé ist als Konzertmeister und Solist im Orchester in jeder Hinsicht vorbildlich. Noch zu nennen sind: der italienische Geiger A. Serato (geb. 1877), F. Guarnieri, der spanische Geiger Joan Manén (geb. 1883), der als Virtuose überall Triumphe feiert und, ohne die Süße des Spiels Sarasates zu besitzen, diesem in der Technik ähnelt. Besonders hervorzuheben ist Paul Hindemith (geb. 1895), der mit seinem Quartett nicht weniger als der Wiener Linksgeiger Kolisch Kunder moderner Musik ist.

Während in früherer Zeit Viola da Gamba und Viola d'amour nur gelegentlich Meister fanden, so Orazio Bassani (della Viola), um 1600, Christopher Simpson (1610—77), Andrée Maugars, um 1620 (berühmt durch seinen Bericht über italienische Musik seiner Zeit), Marin Marais (1656—1728), der Großmeister des Gambenspiels, Roland Marais, Karl Stamitz, D. Funck, A. Kühnel, M. Kühnel, Blainville, Karl Friedrich Abel, ist das Violoncello hinsichtlich der Vollendung des Spiels der Violine heute nahezu gleichberechtigt. Seit dem 17. Jahrhundert hat das Cello die Gambe immer mehr verdrängt. Der erste Cellist an San Petronio in Bologna, einer der Hauptstätten des Kammermusikspiels im 17. Jahrhundert, war Petronio Franceschini. Der Schöpfer des heutigen Cellofingersatzes mit Daumeneinsatz, der den Anstoß zur eigentlichen Cellovirtuosität gab, ist Jean Louis Duport (1749—1819). Er und sein Bruder Jean Pierre (1741—1818), der der erste Cellist der Berliner Hofkapelle war, gehörten zu den bedeutendsten Cellisten ihrer Zeit. Hierzu gesellen sich noch I. C. F. dall'Abaco (1709—1805), ebenso wie sein Vater, der berühmte Komponist, E. F. dall'Abaco (1675—1742), Marin Berteau (gest. 1756), der erste namhafte französische Cellist und Lehrer von J. B. Coupis, der selbst eine Cello- und Bratschenschule herausgab, die beiden Brüder Alessandro und Josef Canavasso, die (1735—53) in Paris lebten, Salvatore Lanzetti (1710—1780), Luigi Boccherini (1743—1805), der berühmte Komponist, der seiner erhaltenen Kammermusik nach zu schließen, eine Fülle neuer Figurationsformen geschaffen hat, insbesondere auch die Dynamik des Instrumentes bereicherte und den virtuosen Salonstil im

guten Sinne des Wortes begründete, Giacomo Bassevi detto Cervetto (1682–1783), Henri und Pierre François Levasseur (1753–1815), J. J. Friedrich Dotzauer (1783–1860), Schüler des bedeutenden Cellisten Bernhard Romberg (1767–1841), der einer der ersten Virtuosen war, die auswendig spielten, Robert Lindley (1776–1855), ein Schüler Cervettos, Karl Ripfel (1799–1870), von Bernhard Romberg als der größte Techniker seines Instrumentes bezeichnet, Christian Kellermann (1815–66), Schüler Merks (1795–1852), N. J. Platel (1777–1835), Schüler von L. Duport, Max Bohrer (1785–1867), Josef Menter (1808–56, Schüler Merks), Seligmann, Karl Schubert, Sebastian und Louis Lee, Friedrich August Kummer, der insbesondere als Lehrer Julius Goltermanns (1825–76) bekannt ist, David Popper (1843–1913), der hauptsächlich das virtuose Element ausbildete und die halbsbrecherischsten Kunststücke auf seinem Instrumente ausführte, Karl Davidow (1838–89), der pseudoklassischen Richtung des Cellospiels angehörend, dessen Spiel W. Hutor zum Gegenstand einer eigenen Monographie machte; von den Modernen de Swert, Lübeck, A. Lindner, Hugo Becker, F. Hilpert, Hausmann, der berühmte Cellist des Leipziger Gewandhausorchesters Julius Klengel, der auch als Gambist hervortretende und als Mitarbeiter Hindemiths ausgezeichnete Spieler Maurits Frank. Weit aus in allererster Reihe nicht nur der Cellisten, sondern auch aller ausübenden Künstler der Gegenwart, steht Pablo Casals (geb. 1876), der hinsichtlich Technik und ursprünglicher grandioser Musikalität seinesgleichen nicht hat.

Während das Kammermusikspiel bis ins 19. Jahrhundert hinein zur Domäne des Hauses gehörte, hat sich desselben im letzten Jahrhundert auch das Konzertpodium bemächtigt. Es haben sich mit der Zeit ständige Kammermusikvereinigungen herausgebildet, die auf die Ensembles bei den adeligen und höfischen Orchestern zurückgehen. Als eine der ältesten Kammermusikvereinigungen im modernen Sinne gilt das berühmte Rasumowsky-Quartett, nach dem Fürsten Andreas Rasumowsky genannt, der 1808–16 ein Streichquartett unterhielt, in dem er selbst die zweite Violine spielte, während die erste Geige Schuppanzigh, die Bratsche Weiß und das Cello Lincke vertraten und auch, nachdem der Fürst sich von der Vereinigung zurückgezogen, beisammen blieben. Beethoven widmete Rasumowsky die drei Quartette Op. 59. — Die bekanntesten Quartettvereinigungen des 19. Jahrhunderts sind das Bohrer-Quartett, das durch den Violinisten Jakob Zeugheer 1824 begründete pseudonyme Streichquartett Gebrüder Herrmann, das bis 1830 mit großem Erfolg Westeuropa bereiste, das 1866 von dem Violinvirtuosen Jean Becker begründete Florentiner Quartett (zweite Violine Enrico Masi, Bratsche Chiostrì, Cello Hilpert), das infolge seiner Leistungen in hohem Ansehen stand und erst 1880 auseinander ging, das Schröder-Quartett, das aus den vier Brüdern Herrmann (erste Violine), Franz (zweite Violine), Alwin (Viola) und Karl (Cello) bestand und großen Ruf genoß; das Dancla-Quartett, in dessen Quartettsoireen außer dem Violinisten Charles auch seine Brüder Arnaud und Leopold mitwirkten, das Joachim-Quartett, das Meisterleistungen vor allem in der Aufführung der letzten Beethovenquartette vollbrachte (de Ahna, Kruse, Halir, Hausmann), das Hellmesberger-Quartett, gegründet 1849 (Hellmesberger, Durst, Heißler, Schlesinger), das Petersburger Quartett, das Maazer-Quartett in Stockholm, das Petri-Quartett, das nach der Schweizer Besetzung des New Yorker Bankiers de Coppet genannte Flonzaley-Quartett, das Rosé-, das Fitzner-, das Adolf Busch-, das Leipziger Gewandhaus-Quartett, das Schachte-

beck-Quartett, das Amar-Hindemith-Quartett, das tschechische Zika-Quartett und das hauptsächlich der neuesten Musik gewidmete Kolisch-Quartett.

Als im Mittelalter und insbesondere in der Neuzeit größere Klangkörper, wie Chor und Orchester, selbständige Ton- und Musikquellen wurden, erlangten auch ihre Leiter, die Dirigenten, Eigenbedeutung als ausübende Künstler. Da die individuelle Auffassung des Einzelkünstlers im Ensemble zurücktreten muß, im Hinblick auf das ästhetische Grundgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit, die nur durch den Willen eines Einzelnen zum Ausdruck gebracht werden kann, wurde die Auffassung des Dirigenten allein maßgebend, dessen Tätigkeit eigentlich nur in der Willensübertragung und dessen Wert im größeren oder geringeren Grade der Übertragungsfähigkeit liegt. Die Mittel des Dirigenten als eines ausübenden Künstlers sind, verglichen mit jenen, denen die Bearbeitung des Klangmaterials unmittelbar obliegt, wesentlich beschränkt, wenigstens bei der Aufführung selbst. Er wirkt äußerlich durch ein Minimum an Handbewegungen, während die tatsächliche Wirkung dem Zuschauer unsichtbar bleibt und dem Zuhörer nur mittelbar durch das Erlebnis des Orchester- oder Chorklages bewußt wird. Der Dirigent kann freilich während der Proben und in den Zwischenpausen durch verschiedentliche Instruktion wirken; dies kommt aber bei der modernen geräuschlosen Taktierweise während der Aufführung nicht in Betracht.

Schon im Altertum kannte man das Taktschlagen und aus der Zeit des Gregorianischen Chorals wissen wir, daß jene Sängergemeinschaft, die Gregor der Große gegründet haben soll, die „schola cantorum“ in Rom, einheitliche Regeln, daher auch Dirigierregeln hatte. Der Dirigent der „schola cantorum“ hieß „Primicerius“. Der Bericht über eine Osterfeier in Ingolheim besagt, daß der Kantor nach dem „Halleluja Pasca nostrum“ die Hand erhob, um die Weisen der Sequenz mit der Hand zu malen. Das heißt also, daß die Sequenz nicht taktiert, sondern „mit der Hand in die Luft gemalt“, mit anderen Worten, daß die Melodie durch Handbewegungen veranschaulicht wurde. Man nennt diese Art des Dirigierens die Cheironomie, eine Dirigierweise, die nicht nur im Mittelalter, sondern schon im Altertum gebräuchlich war und vermutlich aus dem Osten stammt. Das Amt des Vorsängers, das im jüdischen Tempelgesang vorgebildet erscheint, bekommt in der Liturgie des Abendlandes besondere Bedeutung. Aus den cheironomischen Zeichen entwickeln sich die Neumen, in denen die cheironomischen Bewegungen graphisch niedergelegt erscheinen. Wie etwa im 13. Jahrhundert dirigiert wurde, zeigt eine von Schünemann zitierte Stelle aus der „Scientia artis musicae“ von Elias Salomon, in der die Direktion eines Satzes im Organalstil beschrieben wird. Nach Salomon geht im Organalstil Vorsingen und Dirigieren Hand in Hand. Nach Art des heutigen Chorgesanges wird jeder einzelnen Stimme der Ton angegeben, bis die Harmonie sichergestellt ist. Die Sänger haben der Stimme des Chorleiters zu folgen, natürlich so, daß alle Stimmen in gleicher Bewegung gehen. Bei Kadenzen hat der Chorleiter die rhythmische Bewegung durch Handbewegung anzudeuten. Nach einer Pause beginnt der Dirigent wieder als erster mit seiner Stimme; während des Gesanges wird auf die Noten, die man zu singen hat, wegen leichter Orientierung mit einem Finger oder Stäbchen hingewiesen.

Größere Bedeutung erlangt die Direktion in der Periode der Mensuralmusik. Auch hier finden wir die schon im Altertum gehandhabte Übung des Taktschlagens. Die Takteinheit

ist ursprünglich die „Longa“, seit der Zeit der *ars nova* jedoch die „Brevis“. Aus den Darstellungen der bildenden Kunst jener Zeit geht hervor, daß das Taktieren mit Auf- und Niederschlagen der Hand oder des Fingers etwas ganz allgemeines war. Der Taktstock ist bereits seit dem 16. Jahrhundert als Direktionsmittel verbreitet. Man taktiert nach Art des Metronoms, also rein mechanisch, ohne Expression. Die Affektdirektion ist eine Errungenschaft der Renaissance, deren Vorboten allerdings bereits im 16. Jahrhundert zu spüren sind, so wenn Schneegaß in seiner „*Isagoge musicae*“ sagt, daß nach Maßgabe des Textes bisweilen eine langsamere Taktart zu führen sei und in dieser die Anmut und Erhabenheit eines Gesanges zu suchen wäre.

Erst das 17. Jahrhundert und die zur Weltherrschaft gelangende Oper hat einen völligen Umschwung in der Bedeutung des Dirigierens und hiermit des Dirigenten als ausübenden Künstlers gebracht. Die große Bedeutung der Improvisation gelegentlich der Opernaufführungen, mit der die „*stenographische Notation*“ im engsten Zusammenhange steht, bot der Individualität des Dirigenten den weitesten Spielraum. Wir wissen, daß in den erhaltenen Opernpartituren nur der geringste Teil der aufzuführenden und aufgeführten Musik enthalten ist, so wenn bei nur notierter Generalbaß- und Singstimme die zur Verwendung gedachten Instrumente nur genannt werden. Da hatte der Dirigent, der freilich in dieser Zeit fast immer der Komponist selbst war, die Aufgabe, die Art und Weise der Ausführung des Generalbasses, mithin die Harmonik und Stimmführung selbst, sowie die Auswahl der Instrumente vorzunehmen und zu überwachen. Hier fällt demnach dem reproduzierenden Künstler ein großer Teil der Schöpfung des Kunstwerkes selbst zu, oder besser gesagt, es läßt sich für diese Zeit die Trennung des schöpfenden und reproduzierenden Künstlers schwer vornehmen. Der Kapellmeister sitzt zu dieser Zeit am Cembalo, er regelt die Aufstellung der Spieler, gibt dynamische Hinweise, besorgt und kontrolliert die Anfertigung und Verteilung der Intavolaturen und sorgt dafür, daß die Spieler mit ihren Improvisationen nicht den Gesang übertönen. Das Taktschlagen erhält sich neben der Cembalodirektion weiter, wobei die Verwendung der verschiedensten Taktiermittel bezeugt ist, wie nach Banchieri das Schnupftuch, nach andern ein Schlüssel usw. Die Mensur geschieht zu dieser Zeit in der Weise, daß die geraden Takte in Hälften, die ungeraden in ungleiche Teile geteilt werden. Das Bild einer mehrchörigen Kirchenmusik finden wir im „*Theatrum Instrumentorum*“ des Michael Praetorius. Man sieht den Hauptchor mit dem Dirigenten, der aus einem Notenbuch dirigiert, während rechts und links auf Emporen je ein Musikchor postiert ist, der von einem Subdirektor aus Noten dirigiert und von einer kleinen Orgel begleitet wird.

Sobald Opern und größere Chorwerke durch Druck der Allgemeinheit bekanntgegeben waren, machte sich auch das Bedürfnis geltend, durch Expressivbezeichnungen dem Berufsdirigenten (nicht Komponisten) Handhaben zur Aufführung zu bieten. Das Zeitalter der Renaissance hat in dieser Hinsicht einen völligen Umschwung herbeigeführt und man erkennt etwa aus dem Vorwort des ersten Tokkatenbuches von Frescobaldi, daß es um diese Zeit ein wohlverstandenes *Rubato* gibt: „Die Art des Spielens darf nicht dem strengen Taktschlagen unterworfen sein. Man muß diese Stücke vielmehr in der Art der modernen *Madrigäle* vortragen, die, obschon schwierig, dennoch für die Auffassung erleichtert werden durch den Wechsel im Zeitmaße, indem man bald schmachkend, bald rasch singt, bisweilen den Ton gleichsam in der Luft hemmt, wie es gerade der Ausdruck des Affekts verlangen mag

und der Sinn des Wortes.“ — So wird in der Renaissance die Freiheit der Wiedergabe größer, als sie heutzutage ist. Die neue Form des gruppenartigen Taktierens scheint aus Italien zu kommen, wenigstens gibt Lorenzo Penna („*Le primi albori musicali*“) ein Taktierschema, das darin besteht, daß beim $\frac{4}{4}$ -Takt der erste Teil durch den Niederschlag, der zweite durch ein mäßiges Heben der Hand (*un poco ondeggiando*), der dritte durch einen Aufschlag und der vierte durch das völlige Heben der Hand zustande kommt, während im Tripeltakt der erste Teil auf den Niederschlag, der zweite auf das Wiegen der Hand und der dritte auf den Aufschlag kommt. Die französischen Musiker dirigieren nicht wie die italienischen vom Cembalo aus, sondern mit dem Taktstock, dies wohl in Anbetracht dessen, daß in der französischen Oper und im Ballett auf die schärfste rhythmische Exaktheit Gewicht gelegt wurde und daß der Dirigent mit dem Ballettmeister Hand in Hand arbeitete, während in Italien die Primadonna und der Primuomo im Vordergrund des Interesses standen. So ist eigentlich Lully, der bekanntlicherweise beim Dirigieren mit einem langen Stock sich eine Fußverletzung zuzog, an deren Folgen er starb, der erste moderne Operndirigent, da er Gesang, Instrumentalmusik und Tanz auch in der Direktion als Synthese auffaßte. Italienische und französische Dirigierweise spielten auch im Kampfe zwischen italienischer und französischer Oper eine Rolle, und Melchior Grimm nennt im „*Petit Prophete de Boehmisch Broda*“ den französischen Dirigenten einen „*bucheron*“, einen Holzhacker. Nicht weniger spotten Rousseau, Casanova u. a., ebenso Quantz, Hiller und Mattheson über diese Taktierung. Noch Goethe sah im Kloster „*dei Mendicanti*“ den Chordirigenten auf französische Weise hörbar den Takt schlagen und war darüber entsetzt, in Italien diese Unart vorzufinden. Im Taktieren selbst hat man zwischen italienischer und französischer Form zu unterscheiden, indem die erstere auf wiederholtem Auf- und Niederschlagen beruht, während die Franzosen auf den ersten Takteil den Niederschlag geben und die übrigen Zeiten in Seitenbewegungen ausführen. Die französische Form des Taktierens ist nicht nur exakter, sondern gestattet rhythmische Feinheiten und Differenzierungen, wodurch sich diese Taktierform mit den Taktierfiguren, wie sie heute üblich sind, auch gegen den Widerstand Deutschlands und Italiens die Welt erobert hat.

Die Entwicklung des Continuospiels im 17. Jahrhundert und des Generalbasses überhaupt hat in Oper, Kirche und Kammer die Praxis der Doppeldirektion herausgebildet, indem der *maestro di cembalo* vom Flügel und der erste Violinspieler vom Pult aus dirigierten. Die Oberdirektion oblag dem Cembalisten, während das Orchester oder die Ripienisten vom ersten Geiger geführt wurden. Dem Kapellmeister oblag nicht nur die Auswahl der Opern und Konzertstücke, sondern er hatte meist Komponierverpflichtung, während dem ersten Violinisten die Leitung des Orchesters zufiel. Das Prinzip, daß sich der Kapellmeister auch für fremde Kompositionen einzusetzen hat, ist verhältnismäßig neu; erst Mattheson verlangt, daß der Kapellmeister „*anderer Leute löbliche Arbeit nicht gantz unter die Banck würfe*“. Aus dieser Zeit datiert die eigentliche Trennung von Komponist und Kapellmeister, die sich allmählich durchsetzt. Während des ganzen 18. Jahrhunderts kann sowohl von der Geige als auch vom Cembalo her dirigiert werden. Gyrowetz dirigiert seine Symphonien in Neapel mit der Geige, Paisiello am Klavier und Josef Haydn muß in London seine großen englischen Symphonien, die längst keinen Continuo notwendig haben, vom Klavier her dirigieren. Ebenso wechselt die Art der Direktion bei Mozart; er dirigiert, wie bei der

Wiener Aufführung der „Entführung“, vom Klavier aus, während er gelegentlich wieder von der Geige her führt. Im ganzen und großen leitet man in der Oper vom Klavier, bei der Symphonie von der Geige aus. Schon im 18. Jahrhundert haben einzelne Dirigenten den Ruf besonderer Exaktheit und Einfühlung in das Kunstwerk erworben. Besonders in Frankreich hatte man auf Egalität des Tones und der Bogenführung gesehen, ein Vermächtnis der Lullyschen Schule. Der Ruhm der Dresdner Kapelle unter Hasses Leitung beruht zum Teil auf der französischen Erziehung des Orchesters durch Volaurmier und Pisendel, besonders letzterer soll einer der genauesten „Anführer“ gewesen sein, nicht weniger Carl Heinrich Graun oder Franz Benda. Immer mehr sind die Konzertmeister die maßgebenden Faktoren und der Ruf, den einzelne Orchester erlangen, rührt von der Persönlichkeit und Geschicklichkeit ihrer „Anführer“ her. Das berühmteste Orchester des 18. Jahrhunderts, das „Mannheimer“, verdankt sein präzises Spiel der Erziehung durch Joh. Stamitz und Christian Cannabich, der nach Schubart alle Zaubereien des Orchesterspiels erfand, die Europa bewunderte, zu denen vor allem das berühmte Mannheimer Crescendo gehörte. Der tiefere künstlerische Hintergrund der Dirigentenleistungen des 18. Jahrhunderts läßt sich wohl durch sinngemäße Anwendung der Affektenlehre erschließen. Der Dirigent hat die Gedanken eines Stückes zu bestimmen, er muß die ausgedrückten Affekte erkennen und danach die Direktion einrichten. Über die Art der Direktion der berühmtesten Dirigenten des 18. Jahrhunderts gibt es unzählige Anekdoten. Schon von Lully wird berichtet, daß er ein außerordentlich strenges Regiment führte und „demjenigen die Violin auf dem Puckel entzwei schlug, welcher sie nicht zu gebrauchen wußte. Aber nach geendigter Probe ruffte er ihn zu sich, bezahlet ihm die Violine doppelt und behielt ihn bei sich zu Gaste“. Auch Händel und Gluck nahmen wenig Rücksicht auf Primadonnen und Instrumentalisten, und besonders von letzterem wird erzählt, daß er Passagen, die nicht gingen, zwanzig- und dreißigmal wiederholen ließ.

Das 19. Jahrhundert bildet bei strenger Scheidung des Komponisten vom Dirigenten und Abspaltung dieses vom Konzertmeister das Berufskapellmeistertum aus, im Zusammenhang mit der Emanzipation der Musikkpflege vom adeligen Mäzenatentum und der Übernahme der Musikkultur durch das Bürgertum einerseits, andererseits durch Zurückdrängung des Generalbasses. Im Anfang hat freilich die französische Taktiermethode und die Ausschaltung des Flügels Mißbilligung auch der größeren Geister gefunden, und noch der junge Schumann und Moritz Hauptmann nahmen Anstoß am Taktstock. Unter den ersten, die für die neue Direktionsart eintreten, stehen Karl Maria v. Weber, Spohr, Spontini, Mendelssohn. Insbesondere hat Spohr in London unter allgemeinem Aufsehen mit Taktstock dirigiert, wo man vorher ausschließlich vom Cembalo aus dirigierte. Der erste Dirigent im modernen Sinne war vielleicht Beethoven, der laut überkommenen Berichten seine Intentionen mit dem allergrößten Nachdruck und mit einem nie dagewesenen Gebärden- und Mienenspiel verfolgte, das an die Manieren einiger modernster Dirigenten erinnert. Der allgemeinen Stagnation der Wiener nachklassischen Zeit unter Lannoy, Klemm, Holz, Assmayer, Randhartinger, Georg Hellmesberger u. a. machten erst die Dirigentenleistungen Otto Nicolais (1842) ein Ende. Nicolai, eine echte Dirigentenbegabung voller Energie, Unerbittlichkeit und Strenge, machte mit den kitschigen Programmen und Aufführungen von einzelnen Symphoniesätzen und Virtuosenkunststücken Schluß. Nach 1847 verflacht wieder das

Wiener Konzertleben unter dem älteren Georg Hellmesberger, bis Carl Eckert (1820–79) als Reformator auftritt. Als Dirigent hat sodann Carl Spohr großes Aufsehen erregt, der mit einer Papierrolle völlig geräuschlos das Orchester dirigierte, einen ungemein exakten Vortrag und eine außerordentliche Willensübertragung erzielte. Neben Spohr war einer der bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit Spontini, vielleicht einer der Ersten, der durch seine faszinierende Dämonie an die Übertragungskraft der heutigen Dirigenten erinnert. Richard Wagner schreibt in seinen „Erinnerungen an Spontini“, daß er über die Forderungen, die dieser bei der Dresdner Aufführung der „Vestalin“ an die Musiker stellte, geradezu erschreckt war; er legte das Hauptgewicht auf scharfe Unterstreichung der rhythmischen Akzente und auf Korrespondenz zwischen Szene und Musik. Carl Maria v. Weber gilt als Reformator der Direktion und des Orchesters; er stellt das Orchester nach neuen Gesichtspunkten auf, beginnt mit „Einführungen“, indem er auf die Programme historische und ästhetische Skizzen setzt, räumt mit der Klavierdirektion auf und beginnt, besonders in Prag, mit der obligatorischen Taktstockdirektion; er nimmt Richard Wagners Gesamtkunstwerk vorweg, indem er, wie er an den Prager Theaterdirektor Liebich schreibt, ein Kunstwerk wünscht, „wo alle Teile sich zum Schönen, Ganzen runden“. Weber ist einer der ersten Ästhetiker der Direktion, seine Ideen sind in zahlreichen Schriften niedergelegt. Felix Mendelssohn-Bartholdy war gegenüber dem deutschen Organisator Weber und dem romanischen Feuerkopf Spontini mehr der elegante, ästhetisch geschulte und überlegene Routinier, vielleicht an Weingartner erinnernd, dessen schnelle Tempi zum erstenmal seiner Zeit auffielen. Im Range wohl unter Mendelssohn steht der von Richard Wagner mit ihm unter den „Musikbankiers“ genannte Giacomo Meyerbeer, der vielleicht einer der Ersten ist, bei dem sich die Dirigierkunst von der Schöpfung scharf abhebt; er ist unsicher, und das Dirigieren bereitet ihm seelische Pein. Von den zeitgenössischen Dirigenten sind zu erwähnen Georg Müller, Heinrich Marschner, Franz Lachner, Julius Rietz. Ein übersichtliches Bild der Direktion dieser Zeit gibt das kleine Büchlein von F. S. Gassner „Dirigent und Ripienist“ (1844).

Die Kunst der Neudeutschen bringt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Direktionsmethode und eine neue Kunstauffassung, die vor allem von Paris ausging. Ein Pionier dieser neuen Richtung war Franz Habeneck, der erste Fanatiker der Exaktheit und der modernen, bis zur Selbstverzehrung gehenden restlosen Ausschöpfung des Kunstwerkes; trotzdem erlaubten er und mit ihm die Dirigenten dieses Kreises sich Freiheiten, die heute unverständlich sind. Seine Direktion hat auch auf Berlioz entsprechend Einfluß genommen, der im Gegensatz zu Habeneck weniger als Interpret der klassischen Musik, als seiner eigenen Werke zu werten ist, deren Wiedergabe sich unter seiner Führung durch besondere Klangwirkungen auszeichnete. In seiner „Instrumentationslehre“ hat er eine Reihe von theoretischen Anweisungen für den Dirigenten gegeben. Seine Ideen wurden vor allem durch Franz Liszt in Deutschland verbreitet, dessen Dirigentenkunst, gemäß seiner allgemeinen Kunstauffassung, auf der Habeneckschen Exaktheit und der Berliozschen synthetischen Auffassung des Kunstwerkes beruhend, der poetischen Idee des Kunstwerkes gerecht wird. Er ist als Dirigent ein Vertreter der Wagnerschen Inhaltsästhetik; dazu kommt ein zum erstenmal auftretender Sinn für die Phrasierung, sofern er Themengruppen und Perioden in einer bisher unbekannten Weise ad aures führte. In der Geste ist er gegenüber dem mechanischen Trigonal- und Polygonschlagen seiner Vorgänger ebenfalls neu, indem er ähnlich

der Cheironomie der ältesten Zeiten versucht, durch visuelle Darstellung des Melos in den Handbewegungen von dieser Seite her das Orchester zu beeinflussen; das Orchester wurde bald ein vollkommen beherrschtes Instrument unter seinen Händen, das sich seinem Willen restlos unterordnete, so daß er sich gelegentlich auch gestatten konnte, ganz ohne Dirigierstab und Handbewegungen zu „dirigieren“. Richard Wagners Direktion ist gekennzeichnet durch seine Stellung und Propagierung des „Gesamtkunstwerkes“. Sein klassisches Werk „Über das Dirigieren“ faßt die Errungenschaften der nachklassischen Direktion zusammen, bringt jedoch in ähnlichem Sinne wie Liszt in Temponahme, praktischen Vorschlägen und Analysen das Originellste und Beste, was auf diesem Gebiete überhaupt geleistet wurde. Der moderne Operndirigent, der gleichzeitig Orchester, Sänger und Szene bis in die subtilsten Beleuchtungseffekte beherrscht, ist ohne Wagner undenkbar. Wichtig ist auch seine Neuerung, das Opernorchester durch Tieferlegung und Verdeckung klanglich abzdämpfen, eine Reform, die an ähnliche Maßnahmen der Renaissance erinnert. Von den nachwagnerischen Dirigenten sind hervorzuheben Hans v. Bülow, ein Kunstfanatiker von gelegentlich skurriler Art, der oft merkwürdige Maßnahmen zur Erzielung nicht dagewesener Orchestereffekte zu treffen verstand, Experimente mit einer Orchesterdynamik machte, die durch das sukzessive Einsetzen mehrerer Geigenpulte eine Art Mannheimer Crescendo erzielte; gelegentliche Differenzierung von Phrasierungen in einer und derselben Stimme u. v. a. zeigen das Launenhafte und Sprunghafte seiner Persönlichkeit. Die Meininger Kapelle wurde durch ihn das Vorbild des deutschen Orchesters. Bülows bedeutendster Schüler ist Richard Strauß, der freilich besonders in den letzten Jahren den abgeklärten Dirigententypus darstellt. Arthur Nikisch (1855–1922), geborener Ungar, hat seine östliche Abstammung, was Temperament und Sinnlichkeit der Ausdeutung der klassischen und romantischen Kunstwerke betrifft, nie recht verleugnen können, daneben war er ein vorzüglicher Interpret Brahmscher und Brucknerscher Musik. Als eine Art Reaktion gegen die Bülowsche Darstellungsweise ist die ebenmäßige und weniger problematische Auffassung Felix v. Weingartners (geb. 1863) zu erwähnen, während Felix Mottls (1856–1911) Interpretation sich durch Wärme und begeisterte Verve auszeichnete. So wie Mottl ist auch Hermann Levi (1839–1900) exstatischer Wagnerdirigent, nicht weniger wie Hans Richter (1843–1916), Karl Muck (geb. 1859), Siegmund Hausegger (geb. 1872). Ist Mucks Direktion mehr männlich, energisch, so ist Hauseggers Wesen von starkem Pathos getragen und ein wenig überethisch und ästhetisch. Einer der genialsten Dirigenten der neueren Zeit war Gustav Mahler (1860 bis 1911), dessen Energie, die er zur Darstellung des Kunstwerkes verwendete, zu Übermaß und Selbstverzehrung ging. Aus Mahlers Schule sind zu erwähnen Arthur Bodanzky (geb. 1877), Alexander Zemlinsky (geb. 1872), Oskar Fried (geb. 1871), Otto Klemperer (geb. 1885) und der bedeutendste Mahlerschüler Bruno Walter (geb. 1876), einer der geistvollsten Orchester- und Operndirigenten der Gegenwart. Von den noch übrigen deutschen Dirigenten seien angeführt: Franz Schalk, Wilhelm Furtwängler, einer der erfolgreichsten Dirigenten der Gegenwart, Leo Blech, Gustav Brecher, Fritz Busch, Robert Heger, Franz v. Hösslin, Gerh. v. Keussler, Erich Kleiber, Hans Knappertsbusch, Clemens Kraus, Richard Lert, Franz v. Mikorey, Rudolf Nilius, Bernhard Paumgartner, Egon Pollak, Leopold Reichwein, Fritz Reiner, Josef Rosenstock, Paul Scheinpflug, Hermann Scherchen, Hermann v. Schmeidel, Rudolf Schulz-Dorn-

burg, Fritz Stein, Ernst Steinbach, Hans Wilhelm Steinberg, Joseph Stransky, Georg Szell, Eugen Szenkar,

Die bedeutendsten französischen Dirigenten sind: Henri Busser, Gabriel Grovlez (geb. 1879), Pierre Montex, H. C. Gabriel Pierné (geb. 1863), Rhené-Baton, Ruhlmann, Straram, George Martin Witkovski, Albert Wolf. — Englische Dirigenten sind: Thomas Beecham (geb. 1879), Aldrian Cedric Boulton (geb. 1889), Eugen Goossens (geb. 1893), Hamilton Harty (geb. 1879), — Italiener: Arturo Toscanini, einer der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart, Pietro Mascagni, Barvagnoli, Belezza, Alfredo Casella, Vittorio Gui, Gino Marinuzzi, Bernardo Molinari, Roberto Moranzoni, Leopoldo Mugnone (geb. 1858), Pampanini, Ettore Panizza (geb. 1875), Giorgio Polacco, Vittorio de Sabata, Tullio Serafin (geb. 1878), Egisto Tango, Arturo Vigna, Edoardo Vitale. — Ungarn: Alexander Dohnányi, Anton Fleischer, Jenő v. Hubay, Aladar Szendrei. — Polen: Gregor Fitelberg, Ernst Mlynarski, Leopold Stokowski. — Spanier: Beneditto y Vives. — Russen: Glasunow, Emil Kuper, Kussewitzky, Malko, Safonoff. — Tschechen: K. B. Jirak, Karel Kovařovic, Jaroslav Křička, Jaroslav Krupka, Karel und Oskar Nedbal, Franz Neumann, Ottakar Ostrčil, František Špilka, Vaclav Talich, Ferdinand Vach. — Amerikaner: Ossip Gabrilowitsch, Leopold und seine Söhne Frank Heino und Walther Johannes Damrosch, Alfred Herz s. S. 1190 u. 1200 — Holländer: Peter von Anrooy, Willem Mengelberg, Johan Wagenaar.

Im Anschlusse an das oben (S. 1211) über Orchesterleitungen Gesagte seien noch genannt: Gleichzeitig neben dem Mannheimer das Dresdner Orchester unter Hasse, im 19. Jahrhundert das Wiener Opern- (philharmonische) Orchester, das schon in der Zeit der Klassiker hohen Rang einnahm, das Pariser Conservatoire-Orchester, das Londoner philharmonische Orchester, das Orchester der Scala in Mailand und in allen Städten sämtlicher musikalischer Kulturländer Europas und Amerikas eine große Anzahl von mehr oder weniger wohldisziplinierten Orchesterverbänden mit ihren Dirigenten von Rang. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien hinzugefügt: die philharmonischen Orchester in Berlin, Budapest, Dresden, Hamburg, Madrid, New York, Petersburg, Prag, Warschau; das Gewandhaus-Orchester in Leipzig, das Augusteo in Rom; die Symphonie- und Tonkünstlerorchester in Berlin, Boston, London, New York, Wien; das Konservatoriumsorchester in Paris; das Museumsorchester in Frankfurt a. M.; die Staats- (Hof-) und städtischen Orchester in Berlin, Hamburg, Köln (Gürzenich), Mainz, Meiningen, Stuttgart, Weimar; schließlich die Privatorchester Concertgebouw in Amsterdam, Casals in Barcelona, Queens-Hall und Albert-Hall in London, Colonne und Lamoureux in Paris, Tonhalle in Zürich, sowie solche in Basel, Oslo und Stockholm. In all diesen Städten sind auch geschulte Chorvereinigungen.

Die Technik des Klavierspiels zeigt in ihrer Entwicklung den gleichen Gegensatz wie die Entwicklung des Instrumentes vom Clavichord und Clavicembalo in ihren primitiven Formen zum Hammerklavier eines Steinway und eines Blüthner. Vom Anfang des schwerfälligen Tastenschlagens bei Verwendung eines unnatürlichen Fingersatzes bis zu dem heute erreichten Stand der Spieltechnik, die auf dem Bau der Hand gegründet ist und Arm, Oberkörper und die gesamte Muskulatur in den Dienst der Sache stellt, ist ein weiter Weg zurückgelegt worden. Die primitivste Technik, die Daumen und fünften Finger ausschließt, wird

in der ältesten Klaviermusik, von 1450–1600, verwendet von den Koloristen, denen gegenüber die englischen Virginalisten etwas fortgeschrittener erscheinen und bereits Dreiklang- und Oktavzerlegungen, Übersetzen der linken über die rechte Hand kennen, die vor allem in ihren Variationen zum erstenmal aus dem Geiste des Instrumentes geborene Musik schaffen und in John Bull (1563–1628) den ersten reisenden Klaviervirtuoson hervorbringen. Von den Engländern beeinflusst sind die Franzosen, die gegenüber dem rein virtuosen Spiel jener mehr das galante Moment zum Ausdruck bringen, dessen Wesen in einer überaus reichen barocken Verzierungs-technik sowie in der „gebrochenen Spielweise“, die wiederum in der barocken Auflösung der Linie besteht, liegt. Chambonnières (1602–70) und François Couperin (1668–1733) sind die unerreichten Meister dieser frühen französischen Virtuosschule. Der erste Vertreter des modernen konzertierenden Virtuositums ist Domenico Scarlatti (1683–1757), dessen brillantes feuersprühendes Spiel für lange Zeit unerreichbar war. Während Girolamo Frescobaldi (1583–1643) und Bernardo Pasquini (1637–1710) die größten italienischen Orgel- und Klavierspieler des 17. Jahrhunderts sind und insbesondere Pasquini das Klavier von der Orgel emanzipiert hat, hat Scarlatti das Klavier aus seiner dienenden Stellung als Generalbaßinstrument erlöst und zum selbständigen Soloinstrument erhoben. Er bedeutet die Emanation italienischer Freude am Klang, den er in seinem Instrument unvergleichlich beherrscht. Leichtigkeit und Beweglichkeit, möglichste Verkettung der beiden Hände bei geteilter Bewegung und souveräne Beherrschung der damaligen Klangmöglichkeiten des Instrumentes zeichnen diesen ersten, wahrhaft weltbürgerlichen, genialen Virtuosen aus. Den Gipfelpunkt deutscher Klaviermusik, die bis zu seiner Zeit insbesondere in Johann Jakob Froberger von Frankreich und Italien abhängig ist, bedeutet Johann Seb. Bach, der ebenso groß wie als Schöpfer auch als Nachschaffender war und von seinen Zeitgenossen als der größte Klavierspieler gerühmt wird. Man sagt ihm die größte Ruhe und Ökonomie der Bewegungen, Deutlichkeit und Plastik des Anschlages sowie Beweglichkeit der Finger in einem ausgebildeten Untersetzungs-system des Daumens, der bis dahin nur bei großen Spannungen gebraucht worden war, wie auch der mittleren Finger, wobei immer nur ein kleinerer einem größeren untersetzt werden durfte, nach. Seine Fingerhaltung war dem Geiste des Instrumentes seiner Zeit angepaßt, indem die fünf Fingerspitzen über den Tasten eine gerade Linie bildeten, wobei der Anschlag nur durch eine geringfügige Bewegung erfolgte und nachher die Finger nach der Innenfläche der Hand mit einer gleichfalls geringfügigen Bewegung abgezogen wurden, eine Spielart, die nur die vorderen Fingerglieder verwendet, was nur möglich ist bei der Benützung eines leicht spielbaren Instrumentes, wie des Clavichords oder Clavicembalos. Bach war ein unerreichter Meister der Improvisation, dem vielleicht nur G. Fr. Haendel und in unserer Zeit Anton Bruckner anzureihen sind. Ein Teil der Gesamtpersönlichkeit Bachs ist uns heute unfassbar, weil wir über die Größe seines Vortrags doch nur dokumentarisch unterrichtet sind. Erst die Erfindung und Vervollkommnung des Hammerklaviers brachte die Lösung des technischen Problems des Klavierinstrumentes und führte somit Klavierkomposition und Klavierspiel der Vollendung entgegen. Die Zeit nach Bach wird repräsentiert durch Karl Philipp Emanuel Bach, der die strenge Kontrapunktik zugunsten des galanten Stils aufgibt. Sein „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ (1753) behandelt ausführlich Vortrag und Applikatur, wobei der Daumen zur Grundlage des Spiels erhoben wird, mit dessen Hilfe man das Untersetzen

der beiden Hände bewerkstelligt. Auf seinem Werk fußt Friedrich Wilhelm Marpurgs „Anleitung zum Klavierspiel“.

Während Haydns Spiel als nicht bedeutend bezeichnet wird, war Mozart im selben Grade Klaviervirtuose wie schaffender Künstler; seit frühester Jugend hatte er sich Klangfülle und Kantabilität angeeignet; besonders wird ihm die Ausnützung der dynamischen Möglichkeiten des Instrumentes sowie zierliche, perlende Passagentechnik und reiner Anschlag nachgerühmt. Ein ganz Großer am Klavier war wieder Beethoven, der als Spieler geschildert wird, der seine Hörer zutiefst zu packen verstand, dessen für seine Zeit fabelhaftes, das Pianistische fast durchbrechendes und ans Orchestrale gemahnendes Spiel höchst naturalistisch und Aufsehen erregend war. Während für Beethoven die Technik nur Mittel zum Zweck war, ist eine Reihe von Zeitgenossen des Meisters lediglich vom virtuoson Standpunkt zu werten. Es folgt die Zeit des Epigonentums, da die große klassische Schule eine solche Fülle technischer Probleme gezeitigt hatte, die nun Selbstzweck wurden. Es macht sich dies auch in der Herausbildung klaviertechnischer Schulen geltend, die zum Teile ihre Erfahrungen in Lehrbüchern niedergelegt haben, wie die von Adam, Hummel, Kalkbrenner und Czerny. Luis Adam (1758–1848) war Lehrer von Kalkbrenner und Verfasser einer „Methode des Klavierspiels“ (1802) sowie einer „Methode ou principe général de doigter“ (1798), in der nach Erlangung der Alleinherrschaft des Hammerklaviers die verschiedenen Anschlagarten untersucht werden, die nötig sind, um das Spiel recht nüancenreich zu gestalten. Auch der Gebrauch des Pedals wird bereits behandelt, das I. N. Hummel (1778 bis 1837), ein Schüler Mozarts, vollkommen verabscheut. Er hat in seiner „Ausführlichen Anweisung zum Pianoforte-Spiel“ (1828) ein wohldurchdachtes System des Klavierspiels gegeben. Friedrich Kalkbrenner (1788–1849), Verfasser einer „Methode pour apprendre le pianoforte“ (Paris 1830), vereinfacht die Hummelsche Methode und zeigt bereits Anfänge einer Phrasierungslehre; sein Prinzip war die Ausbildung der Fingerfertigkeit ohne Aufwendung von Armkraft; man führt auch die Methode des Oktavenspiels sowie die seit seiner Zeit besonders gepflegte Aufmerksamkeit auf das Spiel der linken Hand auf ihn zurück. Carl Czerny (1791–1857), Schüler Beethovens; dessen Etüdenwerke heute noch in Ansehen stehen, war vorwiegend ein auf das Praktische gerichteter Theoretiker, der von einer der natürlichen Beschaffenheit der Finger angepaßten Verwendungsmöglichkeit ausgeht. Sein Vortrag war vor allem auf Entwicklung der Geläufigkeit und möglichst rasche Bewegung gerichtet. Mittelpunkt eines jeden Systems dieser Zeit ist die Spielmechanik, so in Luis Plaidys (1852) „Technischen Studien“ und Luis Köhlers (1857) „Systematischer Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“. Im allgemeinen herrschen unter allen Klaviertheoretikern von Bach und Türk bis zu Kalkbrenner, Lebert und Stark nur ganz geringfügige Abweichungen über Hand- und Fingerhaltung, die Finger sind leicht gekrümmt, mit den Ballen auf der Taste aufruhend, der Arm leicht herabfallend.

Wie in der Geschichte des Violinspiels, kann man auch in jener des Klavierspiels gewisse lokale Zentren unterscheiden. Solche sind: Frankfurt a. M.: Georg Johann Vollweiler (1770–1847), Alois Schmitt (1788–1866). Leipzig: Felix Mendelssohn (1809–47), Rob. Schumann (1810–56), Ignaz Moscheles (1794–1870), Schüler von Dionys Weber zu Prag. London: Johann Christian Bach (1735–82), Josef Haydn (1732–1809), Ignaz Pleyel (1757–1831), der Italiener Muzio Clementi (1746–1832). Paris: Johann Gott-

fried Eckardt (1735–1809), Johann Schobert (gest. 1767), Luis Adam (1758–1848), Hyacinthe Jadin (1769–1800), Friedrich Kalkbrenner (1788–1849). Petersburg: Der Engländer John Field (1782–1837), die Deutschen Johann Wilhelm Häßler (1747–1822, 1792–94 in Petersburg, 1794–1822 in Moskau), Ludwig Berger (1777–1839), Schüler Clementis, 1804–1812 in Petersburg), August Alexander Klengel (1783–1852, verließ Petersburg und ließ sich 1814 in Dresden nieder). Wien: Hierher gehören Techniker von europäischem Ruf, ihr Kennzeichen ist Brillanz des Spiels. Carl Czerny (1791–1857), der Vollender der Wiener Technik und Lehrer Liszts, Josef Wölfl (Wölfl) (1772–1812), Schüler von Leopold Mozart und Michael Haydn, I. N. Hummel (1778–1837), Schüler Mozarts, Anton Eberl (1766–1807). Prag: Friedrich Dionys Weber (1766–1842), Schüler von Abt Vogler, Wenzel Johann Tomaschek (1774–1850), sowie seine Schüler Johann Friedrich Kittl (1806–1868), Ignaz Amadeus Tedesco (1817–82), Alexander Dreyschock (1818–69), Julius Schulhoff (1825–98), Josef Proksch (1794–1864), Anton Proksch (1804–66), Theodor Proksch (1843–76), Heinrich von Kaan-Albést (1852–1926), Schüler von Blodek und Skuherský, Karl Hoffmeister (geb. 1868), Schüler von Kaan, Romeo Finke (geb. 1868), Wilhelm Kurz (geb. 1872), Schüler von I. V. Holfeld und Knittl, Jan Heřmann, V. Štěpán, Ilona Kurz-Štěpán.

Nach Meistern, welche die Schule begründen, kann man unterscheiden eine Schule Mozarts, Beethovens, Clementis, Bergers, Hummels. 1. Schule Mozarts: Wölfl, Hummel, Francesco Pollini (1763–1846). 2. Schule Beethovens: Erzherzog Rudolf, Ferdinand Ries (1784 bis 1838), C. Czerny (Beethovenschüler 1800–03). 3. Schule Clementis: Johann Baptist Cramer (1771–1858), John Field, Aug. A. Klengel, Ludwig Berger. 4. Schule Hummel: Julius Benedict (1804–85), Ferdinand Hiller (1811–85), Sigismund Thalberg (1812–71), Heinrich Rudolf Willmers (1821–78), Ernst Pauer (1826–1905), Schüler von W. A. Mozart (Sohn), der selbst ein Schüler Hummels war. 5. Schule Czernys: Franz Liszt (1811–86), Anna Belleville-Oury (1808–80), Theodor Döhler (1814–1856), Theodor Kullak (1818–82), Alfred Jaëll (1832–82). 6. Schule Bergers: Heinrich Dorn (1804–92), Wilhelm Taubert (1811–91), Albert Lösschhorn (1819–1905).

Die Blütezeit der Technik bringt eine besondere Gattung zur Entfaltung, die Etüde, die ein Motiv rein auf den technisch-pianistischen Zweck hin zur Entfaltung gelangen läßt; diese Form wird bei den Romantikern (Schumann, Moscheles) zum Träger bestimmter romantischer Stimmungen. Von den großen romantischen Pianisten muß an erster Stelle genannt werden Friedrich Chopin (1810–49), der wegen seines zarten, weichen und poetisch-träumerischen Spiels, ebenso wie John Field (1782–1837) vor allem eine starke Verwendung des Rubatos und, entsprechend seiner östlichen Herkunft, das formauflösende, improvisationsmäßige Spiel pflegte, nach der technischen Seite hin sich durch Weitgriffigkeit, Selbständigkeit der Finger und durch einen für den jeweiligen Vortrag zweckmäßigen Fingersatz (Verwendung des Daumens für die Obertasten, ebenso wie Liszt und Bülow, oder Verwendung eines Fingers für zwei Tasten) auszeichnete. Chopin war der vollendetste, verfeinertste und empfindlichste Klavierpoet des 19. Jahrhunderts.

Franz Liszt (1811–86) ist der Begründer der modernen Klavierkunst. Die Entwicklung seines Spiels steht einerseits unter dem Einfluß Paganinis, andererseits unter dem Erlebnis der Klangfülle und Mannigfaltigkeit des neueren Orchesters. So ergibt sich sein Klavier-

satz und die Technik seines Spiels aus der Tendenz, auf dem Klavier orchestrale Wirkungen zu erzielen, und diesem Ziele strebt er mit neuen pianistischen Mitteln zu, wie Sprüngen, Tremolis, weiten Intervallen, deren Voraussetzung allerdings die einzigartige Lisztsche Hand war, Glissandis, Ineinandergreifen der Hände, besonderen Fingersätzen zur Erzielung eines expressiven Spiels, insbesondere dort, wo ein kantables Rezitativ erreicht werden soll, usw. Liszt war der erste Virtuose, der ausschließlich Klavierkonzerte gab, ähnlich wie Paganini faszinierte er seine Mitwelt, insbesondere die Frauen, und verkehrte als ein König seiner Kunst, als *par inter pares* mit den Größten seines Zeitalters. Die Lisztsche Epoche des Klavierspiels ist noch gekennzeichnet durch Anton Rubinstein (1829–94), einen Pianisten großen Formats von leidenschaftlichster Ausdruckskraft und subjektivstem Spiel, das gelegentlich bis zur Unkorrektheit ging, im Gegensatz hierzu Hans v. Bülow (1830–94), Schüler von Franz Wieck und Liszt, der mit scharfem, analysierendem Verstand, vielleicht etwas doktrinär, die Klassiker oft serienweise (er ist der Begründer dieser Art von Konzertpflege) zum Vortrag brachte, und Carl Tausig (1841–71). Liszt hat eine Anzahl von Virtuosen herangebildet, die zum Teil heute noch leben: Eugen d'Albert (geb. 1864), Alfred Reisenauer (1863–1907), August Stradal (geb. 1860), Bernhard Stavenhagen (1862–1914), Friedrich Lamond (geb. 1868), Conrad Ansorge (geb. 1862), Arthur Friedheim (geb. 1859), Moritz Rosenthal (geb. 1862), Emil Sauer (geb. 1862), Alexander Siloti (geb. 1863). Unter allen ragt als Lehrer hervor Theodor Leschetizky (1830–1915), ein Schüler Czernys, seit 1878 in Wien, an dessen Unterricht sein Schüler I. Friedmann großen, singenden Ton, Transparenz und Differenzierung der Klangfarben, rhythmische Präzision, Nuancenreichtum und Zuspitzen auf öffentlichen Vortrag und Wirkung als besondere Stärke sieht, während Ossip Gabrilowitsch das Hervorheben des Geistigen und Improvisatorischen gegenüber dem spezifisch Technischen, die größte Berücksichtigung des Klanglichen als besondere Kennzeichen anführt. Unter der überaus großen Zahl von Pianisten, die bei ihm in die Lehre gingen, sind noch zu nennen: Ignaz Paderewski, Annette Essipoff, Mark Hambourg und Arthur Schnabel.

Die nach-Lisztsche Zeit seit 1900 ist vor allem durch eine außerordentliche Erweiterung des Kreises Klavierspielender und zwar auch Dilettanten, gekennzeichnet, eine Erscheinung, die vor allem durch den steilen Aufstieg des Klavierbaues und die faszinierende Persönlichkeit Liszts bedingt ist. Diese Flut ist erst in letzter Zeit durch Grammophon und Radio eingedämmt worden. Die Bedeutung des Klavierspiels bedingte Bestrebungen nach Neugestaltung des Musikunterrichtes, der nicht nur das rein Technische, sondern das geistig Musikalische in den Vordergrund stellte (Kullak, Klauwell, Breslaur). Die Folge hiervon war ein starkes Anwachsen der klaviertheoretischen Literatur, aus der hervorzuheben sind: Riemann, „Theoretisch-praktische Klavierschule“, Lebert und Stark, „Große Klavierschule“, Mayer-Mahr, „Die Technik des Klavierspiels“, Busoni, „Klavierübungen“, Joseffy, „Meisterschule des Klavierspiels“, Fischna, „60 Exercices pour piano“, Plaidsy, „Technische Studien für das Pianoforte“, Mertke, „Technische Studien“, Germer, „Die Technik des Klavierspiels“, Jiranek, „Technische Studien“; die pädagogischen Klavierwerke von Wiehmayer und Zuschneid, Theodor Kullak, „Schule des Oktavenspiels“, und theoretische Werke von Adolf Kullak, Emil Breslaur, Alfred Richter, Karl Zuschneid, A. F. Christiani, Gustav Stöwe, Elisabeth Caland, Marie Jaëll, R. M. Breithaupt, Malvine Brée, F. A. Steinhausen, Tony Band-

mann, Eugen Tetzl, Xaver Scharwenka, Ludwig Riemann, Leonid Kreutzer. Die Methodik des Klavierunterrichtes erfolgte auf neuer psycho-physiologischer Grundlage unter Ausnützung der naturgegebenen Funktionen des gesamten Spielapparates. Während das Spiel früher auf Fingern, Hand oder Vorderarm, sowie den entsprechenden Gelenken beruhte, wurde es nunmehr zu einem Arm- und Gewichtsspiel, zu einem Spiel des freien Wurfs, des Schwungs und der Gelenksrollung. Hauptvertreter dieser Methode ist vor allem R. M. Breithaupt. Der neue Unterricht nimmt auch Bedacht auf die geistige und körperliche Individualität des Spielers, wobei vollständige Beherrschung des Technischen selbstverständliche Voraussetzung des Spieles ist, dessen wichtigste Erfordernisse Nuancierung des Anschlages, Klangschattierung und Tonfärbigkeit sind. Gegenüber der romantischen gefühlsschwelgerischen Spielart bevorzugt man heute (nach dem Prinzip der neuen Sachlichkeit) ein mehr objektives, kühles Spiel, während eine Reihe von bedeutenden Spielern mehr das Expressionistische und Impressionistische pflegt (Giesecking).

Ein großer Teil der modernen Pianisten war beeinflusst durch die überragende Persönlichkeit Francesco Benvenuto Busonis, des größten Meisters seit Liszt und Rubinstein, dessen technische Vollendung nur Hintergrund einer tiefst geistigen Auffassung des Klavierspiels war. So hat er nicht nur Bach, sondern auch Mozart in letzter Zeit förmlich neu entdeckt. Besonders hervorzuheben wäre unter seinen Schülern der als Vorkämpfer der Modernen bekannte Eduard Steuermann, ein durchaus durchgeistigter Virtuostentyp, dem man insbesondere die Nahebringung Schönbergscher und anderer modernster Werke zu verdanken hat. Seine besondere Art plastischer Verdeutlichung speziell der modernen Werke ist durch den logischen Weg über Klassiker und Romantiker begründet. Ohne irgend Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, seien noch genannt: Isaac Albeniz, Wilhelm Backhaus, Bela Bartók, Harold Bauer, Alfred Cortot, Ernst von Dohnányi, Mac Dowell, Edwin Fischer, Ignaz Friedmann, Ossip Gabrilowitsch, Leopold Godowsky, Enrique Granados, Alfred Grünfeld, Mark Günzburg, Mark Hambourg, Ignaz Paderewski, Ernst Pauer, Max Pauer, Raoul Pugno, Serge Rachmaninoff, Edouard Risler, Julius Röntgen, Moriz Rosenthal, Anton und Nikolaus Rubinstein, Wassili Safonoff, Dirk Schäfer, Xaver Scharwenka, Arthur Schnabel, José Vianna da Motta; Therese Careño, Annette Essipoff-Leschetizky, Sophie Menter, Elly Ney, Varette Stepanoff, Clara Wieck-Schumann. Ferner von Vertretern des neuen Virtuosen-systems: Walter Giesecking, Eduard Erdmann, Rudolf Serkin, Erwin Schulhoff, Franz Osborn, Friedrich Wührer, Arthur Rubinstein, Jean Wiener, Carlo Zuchi, George Antheil, Paul Otto Möckel.

Von allen Musikinstrumenten ist das vollendetste die menschliche Stimme, wohl aus dem Grunde, weil kein anderes Instrument so unmittelbar zum Menschen sprechen kann und seelische Erlebnisse wiederzugeben imstande ist als jenes, das dem Menschen am nächsten steht. Das höchste Lob für Geiger und Klavierspieler bedeutet die Bezeichnung „singen“. Freilich ist vom Brüllen und vom „Urschrei“ des Primitiven bis zur vollendetsten Gesangkultur ein weiter Weg und in der Geschichte der Gesangkunst spiegelt sich jeweils die Geschichte der Musik. Wenn nach der Theorie Spencers der Gesang aus der gesteigerten Erregung beim Sprechen entstand und nach der Ansicht Darwins das Singen die Sublimierung der Geschlechtslockrufe ist, während nach der Anschauung Stumpfs der Gesang aus den gemeinschaftlichen, zu Klängen organisierten Signalrufen entstand, so dürfen wir annehmen,

daß die ältesten, vor allem nordischen Völker, ebenso wie die Primitiven vorerst mit dem Stimmaterial zu kämpfen hatten, wie dies noch aus dem alten Sprichwort „Frisia non cantat“ hervorgeht, und daß von einer Stimmkultur vorerst noch keine Rede war. Auch die antiken Völker dürften der Gesangkunst als solcher nicht jene Aufmerksamkeit geschenkt haben, wie das Abendland, weil dort Dichter und Sänger, Poesie und Musik eine Gemeinschaft bildeten, die, wenn man auch von einem Virtuositentum bei den alten Griechen und Römern spricht, eine Gesangsvirtuosität schwerlich aufkommen ließ. Gesangsvirtuosität mag sich vor allem im Orient ausgebildet haben, wo seit jeher das Melos an sich, unabhängig vom Wort, die größte Rolle spielte; und so sehen wir, daß mit der Übertragung orientalischer Gesangsweise nach dem Westen vor allem durch die Übernahme östlicher Liturgie auch dem Gesangswesen erhöhte Bedeutung geschenkt wird. Schon im 5. Jahrhundert soll unter Papst Hilarius in Rom eine Sängerschule gegründet worden sein, nach deren Muster in Metz und St. Gallen berühmte Schulen entstanden, deren es im Mittelalter eine große Zahl gab; die berühmtesten waren außer der römischen „Schola cantorum“ jene zu Paris und Cambrai. Die Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts weisen in ihren verschnörkelten Einzelstimmen auf einen hohen Stand der Gesangstechnik hin, wenn man nicht etwa, wie Riemann und Schering, wenigstens einen Teil der Stimmen Instrumenten zuweisen will. Auch in der Palästrina-Epoche wird zum Teil eine übermäßig melismatische Gesangstimme bevorzugt; die Tatsache der Reduktion der niederländischen konstruktiven Kompositionsart auf den *a cappella*-Stil selbst bedeutet vom gesangstechnischen Standpunkt aus eine fortschrittliche Neuerung. Der übermäßige Tonumfang der Kompositionen seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bis zu drei Oktaven, die *Hoquetus*-Manier, der *cantus fractus*, der *Trillo*, die zum Teil heute nicht mehr gebräuchlich sind, sind Zeichen hochstehender Gesangsvirtuosität. Wie in dieser Zeit die Musikstücke sowohl von Instrumenten als auch von Gesangstimmen ausgeführt werden konnten („*per sonare e cantare*“), so wird oft die Gesangkunst in allgemeinen Musiklehrbüchern behandelt, von denen in diesem Zusammenhange zu erwähnen sind: die von Girolamo della Casa (1584), Francesco Rognone Taegio (1592), Bovicelli (1594), und als das wichtigste das des Lodovico Zacconi (1592). Leider wissen wir über das in Italien und auch in Spanien hochblühende Improvisatorientum fast nichts. Andeutungen mancher Schriftsteller, wie etwa G. B. Basile u. a., lassen vermuten, daß wir in dieser Hinsicht noch vor musikgeschichtlichem Neuland stehen. Die Forschungen Einsteins über Normalmelodien auf die Nationalepen, wie die „*Aria di Ruggiero*“, werden, sobald sie abgeschlossen sind, zeigen, daß es in Italien abseits der Zunft ein hochstehendes Volksvirtuosentum gab. Es mag wohl durch die aufkommende überragende Macht der Oper, die erst recht ein eigentliches Gesangsvirtuosentum mit sich brachte, in den Schatten gestellt worden sein. Gleich die ersten Opernkomponisten, wie Peri und Caccini, waren bedeutende Sänger und Caccini hat wohl in seiner Vorrede zur „*Nuove musiche*“ 1602 gezeigt, welche Anforderungen man gerade damals an einen Sänger stellte. Die ersten Gesangsvirtuosinnen, von denen wir wissen, sind die beiden Töchter Caccinis, Lucia und Settimia, ferner Vittoria Archilei und die berühmte Schwester Giov. Battista Basiles, „*La bella Adriana*“, vielleicht jene erste Sängerin, die nicht nur durch ihre Stimme, sondern auch durch ihre Schönheit sich Italien zu Füßen zwang. Von den deutschen Opernhöfen des 17. Jahrhunderts werden uns die Namen einer ganzen Reihe von Sängern und Sängerinnen gemeldet, und es entwickelt sich frühzeitig ein

freilich noch nicht berufsmäßiges Impresariatum. Theaterklatsch und Intriguen sind schon zur Zeit der venezianischen Oper nicht unbekannt, wie etwa aus dem Briefwechsel J. H. Schmelzers hervorgeht, der über die Sängerin Giulia Masotti, die als etwas abgetakelte Primadonna am Wiener Hof gelandet war, nicht unergötzliche Geschichten zu berichten weiß.

Im 17. Jahrhundert verbreitet sich das Kastratenwesen, das bereits in Italien seit langer Zeit, mindestens seit dem 16. Jahrhundert, bekannt war; die Kastration hat den Zweck, die mit dem Eintritt der Pubertät stattfindende Mutierung zu verhüten und so die Knabenstimme zu konservieren, die ganzen Generationen mehr Reiz als die Frauenstimme zu bieten vermochte, allein die Unschuld der Knabenstimme war verwischt und lädiert. Gewiß haben die Kastraten die Vorzüge des Timbres und der Tonlage des Knaben mit der Atemtechnik und Kraft des Mannes vereinigt, da ja Lunge und Brust männlich entwickelt waren; dazu kommt, daß der musikalische Barock mit seiner verschnörkelten Unnatur das rein Instrumentale der Menschenstimme vor dem Persönlichen bis zur Vernachlässigung des Geschlechtes bevorzugt. Durch die überlegene Atemtechnik, die Absolvierung von endlosen Passagen und eine heute ungekannte Ausbildung des ‚messa di voce‘ ermöglicht, standen die Kastraten bis gegen 1800 im Vordergrund des theatralischen Interesses. Natürlich waren auch an deutschen Höfen Kastraten bekannt („Kapaunen“ genannt), und es gab auch eigene Erziehungsstätten für solche, an denen der entsprechende Wundarzt nicht fehlen durfte. Von den berühmtesten Kastraten des 18. Jahrhunderts seien nur genannt: Loreto Vittori (auch Dichter und Komponist), Francesco Bernardi, genannt Senesino, der in dem Handel zwischen Buononcini und Händel eine große Rolle spielte, Giovanni Carestini (1705–60), der sich zu Ehren der ihn protegieierenden Mailänder Familie Cusani Cusanino nannte und zu Rom, Prag, Mantua, Venedig und 1733–35 unter Händel in London, später in Berlin und Petersburg sang. Quantz rühmt seine Contra-Altstimme als eine der kräftigsten, schönsten und umfangreichsten (d–g’), er war auch eine der glücklichsten Theatererscheinungen. Besondere Virtuosität und Langatmigkeit, gepaart mit einem vorzüglichen belcanto, vereinigte Baldassare Ferri, der in polnischen und österreichischen Diensten stand. Antonio Bernachi (1685–1756) war Schüler des berühmten Begründers der Bologneser Gesangsschule Francesco Pistocchi (1659–1726). Pistocchi ist der erste Gesangsvirtuose, der sich ausschließlich der Theorie und dem Unterricht zuwandte, nachdem er als ausübender Sänger erfolglos geblieben war. Um 1700 soll er zu Bologna jene berühmte Gesangsschule gegründet haben, die ihm dauernden Ruhm eintrug und in der zum erstenmal ein streng methodischer, in verschiedene Klassen eingeteilter Unterricht erteilt wurde. Gaetano Majorano, nach seinem Entdecker Caffaro Caffarelli genannt (1703–83), wird besondere Koloraturfertigkeit, Technik chromatischer Läufe und Stärke im pathetischen Gesang nachgerühmt. Einer der letzten und bedeutendsten Kastraten war Girolamo Crescentini (1766–1846), der sich erst 1812 von der Bühne zurückzog. Als äußerlich häßlicher Halbmann wird der durch seinen geschmackvollen Vortrag bekannte Gasparo Pacchiarotti (1744–1821) gerühmt. Daß man im 18. Jahrhundert bloße Stimmhelden von guten Darstellern zu unterscheiden vermochte, lehrt das Zeugnis Burneys über Giovanni Manzuoli, der noch 1771 von Leopold und Wolfgang Mozart gehört wurde und der sich weniger durch Koloraturfertigkeit als durch Darstellungskraft auszeichnete. Welchen Weltruf einzelne Kastraten im 18. Jahrhundert

genossen, zeigen oft zeitgenössische Briefwechsel und Memoirenwerke, deren Autoren mit der Bekanntschaft dieser Sänger oft prahlen, wie die Denkwürdigkeiten Casanovas, der sich vor allem der Bekanntschaft Carestinis, Felice Salimbenis (1712–51) und des berühmtesten aller Kastraten, Carlo Broschis, genannt Farinelli (1705–82), rühmt. Farinelli hat in letzter Zeit eine Monographie durch Franz Haböck erfahren, der auf Grund der einzelnen Arien und Partien, die für den Sänger geschrieben waren, vor allem durch Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Hasse, Porpora, Ariosti u. a., die Entwicklung der Stimme des Sängers nachweist. Schon als halbwüchsiger Knabe erlangte er in Italien Berühmtheit unter dem Namen „Il ragazzo“ (der Bube), 1722 feierte er zu Rom in Porporas Oper „Eumene“ einen triumphalen Erfolg; vor allem wird sein ‚messa di voce‘ gerühmt, sowohl hinsichtlich der Tondauer als Stärke, nicht weniger seine Koloratur; mit Karl VI. war er persönlich bekannt, Philipp V. von Spanien konnte ohne seinen Gesang nicht leben und auch der Nachfolger Philipps, Ferdinand VI., stand unter seinem politischen Einfluß. Für die große Musikgeschichte ist Farinelli deswegen von Bedeutung, weil Händel in London, als seine Gegner Farinelli in ihr Lager zogen, die Oper überhaupt aufgeben und sich dem Oratorium zuwenden mußte (1734).

Gegenüber den Kastraten spielen die übrigen Sänger der betreffenden Zeit, wie die Tenoristen (Anton Raaff, für den Mozart die Partie des Idomeneo schrieb, Paita, Venanzio Rauzzini u. a.) eine verhältnismäßig geringe Rolle. Die Reinigung des italienischen Musikbarocks durch die deutschen klassischen Meister brachte auch eine wohlthuende Änderung des Geschmacks mit sich; man wandte sich vom Kastratentum ab und überließ das Koloraturwesen den Sängerinnen. Neben dem Primo uomo spielt in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts die Primadonna die größte Rolle. Von den bedeutendsten Sängerinnen sind zu erwähnen vor allem Faustina Hasse, geb. Bordoni, die in Venedig, Bologna und Neapel 1722, etwas später in München und Wien phänomenale Erfolge errang, 1726 von Händel für London engagiert wurde und dort 1726–28 mit Francesca Cuzzoni rivalisierte. Anna Maria Strada, die an der Seite Händels stand, Lucrecia Agujari, deren Stimmumfang nach der Höhe fast unglaublich war, und die noch auf dem dreigestrichenen *f* trillerte und das viergestrichene *c* sang, Luiza Rosa de Agujari verheiratete Todi, die berühmteste Sängerin portugiesischer Abkunft, die mit Gertrud Elisabet Mahrer am Ende des 18. Jahrhunderts zu Paris in heftigster Rivalität stand, die Goethesängerin Corona Schröter, die Glucksängerin Marianne Pirker und Regina Mingotti, die Gattin des bekannten Opernunternehmers, wären als die bedeutendsten Sängerinnen des 18. Jahrhunderts zu nennen.

Der Verfall der italienischen Oper im 19. Jahrhundert brachte auch den Niedergang des bel canto mit sich, der freilich auch jetzt noch praktisch und theoretisch gepflegt und behandelt wurde. Der berühmte Altist Giuseppe Aprile (1738–1814), Schüler von Girolamo Abos und Lehrer von Cimarosa, verfaßte eine noch heute beliebte Gesangsschule mit Solfeggien, ebenso Ambrogio Minoja (1752–1825), der „lettere sopra il canto“ 1812 und einen sehr verbreiteten „metodo pratico di canto italiano per camera“ verfaßte, und Giulio Marco Bordogni, Schüler von Simon Mayr und Lehrer von Henriette Sontag, der sehr verbreitete Vocalisen herausgab. Am meisten werden aus dieser Zeit die Solfeggien von Concone (1810 bis 1861) verwendet. Berühmt als Gesanglehrerin war auch Mathilde Marchesi geb. Grau-

mann (1821–1913), Schülerin von Otto Nicolai und Manuel Garcia (1805–1906) in Paris, der seinerseits als Erfinder des Kehlkopfspiegels und Verfasser der gekrönten Akademieschrift „mémoire sur la voix humaine“ und „Traité complet du chant“ eine große Rolle in der Gesangspädagogik spielt. Er gehörte als Sohn des Manuel del Popolo Vicente Garcia und Enkel des Jeronimo Rodriguez und der Marianne geb. Aguilar, einer Sängerdynastie an. Seine berühmtesten Schülerinnen sind seine beiden Töchter Maria Malibran (1808–36), deren Altstimme von enormem Umfang war, und Pauline Viardot (1821–1910). Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang auch Angelica Catalani (1780–1849), die mit körperlicher Schönheit besondere Stimmittel vereinigte, sich vom getragenen Gesange, zu dem ihr die Eignung fehlte, dem Ziergesang zuwandte und ganz Europa in Taumel versetzte. Mit der Catalani wetteiferte Henriette Sontag (1806–54), die sich vor allem in den Weberischen Opern und als Rosine im „Barbier von Sevilla“ gelegentlich der Catalani überlegen erwies. Als eine der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit gilt Jenny Lind (1820–87), bekannt als die „schwedische Nachtigall“, die wegen des herrlichen Klangs ihres Soprans, wegen ihrer Koloratur, ihrer Triller und ihres Staccatos angestaunt wurde und wohl die bestbezahlte Sängerin ihres Jahrhunderts war.

Durch Richard Wagner hat sich die Antithese zwischen dramatischen und lyrischen Sängern herausgebildet, von denen jene mehr den bel canto und das rein Musikalische, diese das Dramatische und Darstellerische bevorzugten. Freilich wurde auch durch Wagner und die moderne Vokalmusik die Pflege der Stimme zugunsten des Darstellerischen etwas in den Hintergrund gestellt. Von den übrigen Gesangslehrern der jüngeren Zeit und der Gegenwart seien nur erwähnt Franz Hauser (1794–1870), Julius Stockhausen (1826 bis 1906), dessen Bestreben es war, eine Stilbildungsschule für den Vortrag deutscher musikdramatischer Werke zu schaffen und der ein großes gesangspädagogisches Werk „Deutscher Gesangunterricht“ herausgab, eine außerordentlich gründliche Methode, den Schüler von den Anfängen der Tonbildung bis zur höchsten künstlerischen Reife zu führen, Josef Genzbacher, R. v. zur Mühlen und August Iffert. Von Sängern und Sängerinnen seien noch erwähnt: Wilhelmine Schröder-Devrient (1804–60), die mehr dramatische Leidenschaft und Darstellungskraft als Musikalität und Stimme besaß, Pauline Anna Milder-Hauptmann (1785–1838), die Stimmittel und Darstellungstalent vereinigte und für die Beethoven die Rolle des Fidelio schrieb, Charlotta und Adelina Patti, letztere (1843–1919) berühmt als Koloratursängerin, deren nicht sehr starke Stimme besonderen Wohllaut hatte, Emma Albani (geb. 1852), Schülerin von Duprez und Lamperti, besonders als dramatische Sängerin bekannt, und schließlich aus der Zahl der berühmtesten Sänger und Sängerinnen der letzten Vergangenheit und Gegenwart: Sigrid Arnoldson (geb. 1861), Gemma Bellincioni (geb. 1864), Emmy Destinn (geb. 1878), Geraldine Farrar (geb. 1882), Elena Gerhardt (geb. 1883), Maria Ivogün (geb. 1891), Berta Kiurina, Selma Kurz (geb. 1877), Lilli Lehmann (1848–1929), Pauline Lucca (1841–1908), Amalie Materna (1845–1918), Nellie Melba (geb. 1861), Marie Renard (geb. 1863), Ernestine Schumann-Heink (geb. 1861), Marcella Sembrich (geb. 1858). — Mattia Battistini (1857–1928), Th. Bertram (geb. 1869), Enrico Caruso (1873–1921), Benjamino Gigli (geb. 1890), Ernst Kraus (geb. 1863), Luigi Lablache (1794–1858), Richard Mayr (geb. 1877), Theodor Reichmann (1849–1903), Anton van Rooy (geb. 1870), Emil Scaria (1838–86), Feodor

Ivanowitsch Schaljapin (geb. 1873), Leo Slezak (geb. 1875), Franz Wild (1792—1860), Hermann Winkelmann (1849—1912). Wie viele wären noch zu nennen!

Literatur

Beckmann: Das Violinspiel in Deutschland vor 1700. — Bie, Oscar, Das Klavier. — Derselbe: Die Primadonna. — Derselbe: Der Virtuose. — Derselbe: Das Klavier und seine Meister. — Einstein: Das neue Musiklexikon. — Fantoni: Storia universale del canto. — Fétis: Biographie universelle. — Gaßner: Dirigent und Ripienist. — Goldschmidt: Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts. — Haböck: Die Gesangkunst der Kastraten. — Kinkeldey: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. — Moser, Andreas: Geschichte des Violinspiels. — Niemann, Walter: Meister des Klaviers. — Riemann-Einstein: Musiklexikon, 11. Auflage. — Schünemann: Geschichte des Dirigierens. — Weitzmann: Geschichte des Klavierspiels.

Paul Nettl.

DIE ENTWICKLUNG DER MUSIKTHEORIE SEIT DEM ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde das Studium der Musiktheorie durch den Einfluß des Humanismus stark belebt. Boethius trat wieder in den Mittelpunkt des Interesses und bereitete den Weg zum Verständnis der erhaltenen griechischen Quellschriften, die bald im Druck herauskamen. Erschienen doch 1475 die Probleme des Aristoteles in Mantua, 1491—99 die ersten Boethius-Ausgaben, 1497 Euklid, Vitruv und Censorinus, 1498 Martianus Capella, um nur ein paar herauszuheben. Die Zeit ist auch nicht fern, wo vulgärsprachliche Übersetzungen von Aristides Quintilian, Bryennius, Bacchius, Ptolemaeus angefertigt wurden; Ercole Bottrigari wirkt in dieser Richtung besonders anregend.

Einen eifrigen Vertreter fand die Sache des Boethius neben Ugolino von Orvieto und neben Georg Anselm von Parma in Vittorino da Feltre in Mantua. Aus seiner Schule ging Johannes Gallicus Carthusiensis (ca. 1415—73) hervor, der auf viele Theoretiker des 15. Jahrhunderts bestimmend einwirkte. Tinctoris, Ramis, Burzio führen ihn als Autorität an. Sein Streben nach einfachen Verhältnissen wird bekundet durch seine Stellung zur guidonischen Solmisation, der er keine größere Bedeutung beimißt als den Silben ba be bi bo bu bam, und seine Abwehr gegenüber der verzwickten Zeichengebung der Mensuralmusik mit ihren vielen Ziffern und Zeichen. Nicht unbedeutend war auch sicherlich Johannes Godentag alias Bonadies, der als Lehrer von Gafori genannt zu werden verdient. In Neapel sehen wir damals drei niederländische Theoretiker tätig: Ycaert, Guarnerius und Tinctoris, von denen der letzte (gest. 1511 zu Nivelles) zu den bedeutendsten Theoretikern aller Zeiten zu rechnen ist. Kein anderer hat damals wie er so enge Fühlung mit der Praxis, weiß jedes Kapitel der Musiktheorie so lebendig zu gestalten. Im „Liber de arte contrapuncti“ findet sich die beachtenswerte Bemerkung, daß erst in den letzten vierzig Jahren Kompositionen geschaffen seien, die die Gebildeten für beachtenswert ansähen. Zwei seiner Arbeiten kamen bereits zu seinen Lebzeiten in Druck heraus: das „Diffinitorium“, das älteste terminologische Lexikon, um 1495, gedruckt mit Typen von Gerardus de Lisa in Treviso, und der Traktat

„De inventione et usu musicae“, der wahrscheinlich schon 1488 von Francesco del Tупpo in Neapel zum Druck gebracht worden ist. Eine Gesamtausgabe seiner Schriften besorgte Ed. de Coussemaker.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielte in jener Zeit auch der Karmeliter John Hothby, ein Engländer, der nach vielen Reisen durch Spanien, Frankreich, Deutschland und Italien 1467 in Lucca festen Fuß faßte und dort eine segensreiche Tätigkeit als Gesanglehrer der Kleriker entfaltete, 1486 aber nach England zurückberufen wurde und dort 1487 starb. Wir kennen aus den Veröffentlichungen Coussemakers eine ganze Reihe seiner theoretischen Schriften, unter denen mehrere Streitschriften gegen den Spanier Ramis besonders herauszuheben sind. Sein bedeutendstes Werk ist die „Calliopea legale“, eines der umfassendsten Lehrbücher des cantus planus, das auch das chromatische Tonmaterial in die Betrachtung einbezieht.

Richtunggebend wurde für die Theorie des 16. Jahrhunderts der Spanier Ramis de Pareia. Er war ein Schüler des Johannes de Monte und bereits in Salamanka als Interpret des Boethius bekannt, als er sein Tätigkeitsfeld nach Bologna verlegte. Gafori bezeichnet ihn als „illitteratus“. Seine 1482 in Bologna erschienene „Musica practica“, für Laien aufgerissen, enthält neben altem Ballast aus Boethius Neues in der Monochordteilung, die im Anschluß an Didymus und Ptolemaeus die beiden Ganztöne 9:8 und 10:9 und damit die natürlichen Terzen 5:4 und 6:5 als gesetzmäßig anerkennt. Nun liegt der Weg klar vor uns, den schüchtern bereits Walter Odington betreten hat, und über Fogliano schreitet die Entwicklung zu Zarlino weiter. Abgelehnt wird die Fünfteilung des Ganztons, die Marchettus von Padua lehrte. Gebrochen wird auch mit der guidonischen Solmisationslehre durch Aufgabe des Hexachords zugunsten des Oktochords und durch Anwendung der Silben: (p)sal, li, tur, per, vo, ces, is, tas. Damit ist die schwierige Mutationslehre im Prinzip ad acta gelegt, vor der Hand aber nur für ihn und seinen Kreis. Bis ins 18. Jahrhundert hinein, bis hin zu dem Streite von Mattheson und Buttstedt (1717), steht sie noch voll in Blüte, wenn auch durch andere Solmisationen, wie die von David Montard (ho, ce, di, ga, lo, ma, ni) und Graun (da, me, ni, po, tu, la, be) neben manchen andern, ihre Reichweite etwas eingeengt wurde. Drittens bemerkenswert ist bei Ramis die Lehre von den semitonia subintellecta. Zwar altes Musikergut aus der Zeit des Diskants, hat sie nie vorher so prägnanten Ausdruck gefunden: unvollkommene Konsonanzen (Terzen, Sexten) sind groß bei Auswärtsbewegung der Stimmen, klein bei Innen- und Seitenbewegung. Auch der Überblick über die Mensuraltheorie ist nicht ohne Belang trotz aller Kürze, und selbst die wenigen knappen Bemerkungen zur Instrumentenkunde sind nicht ohne Wert.

Diese Arbeit des Ramis entfesselte einen Theoretikerstreit, der beispiellos in der Musikgeschichte dasteht. Zwei todeswürdige Verbrechen werden Ramis besonders zur Last gelegt: die Abkehr von der pythagoräischen Intervallberechnung und von der guidonischen Solmisation. In den Streit griffen zuerst ziemlich sachlich Hothby als Verteidiger des Pythagoras und durchaus persönlich Nicolao Burzio in seinem „Florum libellus“ 1487 als Rächer des Guido ein. Burzio wird durch den Ramis-Schüler Giovanni Spataro bald erledigt. Dagegen ersteht diesem ein gefährlicher Gegner in Franchino Gafori (1451–1522) aus Lodi, der seit 1484 am Dome zu Mailand wirkte. Hatte er bereits in seiner „Harmonia musicorum instrumentorum“ (1518) gegen die Monochordteilung des Ramis Front gemacht, so griff er in seiner „Apologia“ (1520) die ganze Bologneser Schule an. Spataro antwortet

ihm 1521 mit seinen „Errori di Franchino Gafori“ und seiner „Dilucide et probatissime Dimonstrazione“. Einen klaren Überblick über die theoretische Tätigkeit Gaforis verdanken wir Paul Hirsch, der in einer ausgezeichneten Studie das umfassende Schrifttum Gaforis klargestellt hat. Herausgehoben seien: „Theorica musicae“ 1480 und 1492, „Practica musicae“ 1496, 1497, 1502, 1508 und 1512, „Angelicum ac divinum opus“ 1508, „De harmonia musicorum instrumentorum“ 1518, „Apologia adversum Spatarum“ 1520. Unter diesen Schriften, zu denen noch ein paar nur handschriftlich in Bologna bewahrte Traktate treten, nimmt die „Practica musicae“ die selbständigste Stellung ein. Daß bereits um etwa 1490 eine Niederschrift derselben, vielleicht als Kolleg, vorhanden gewesen sein muß, beweist der „Trattato vulgare de canto figurato“ des Gafori-Schülers Francesco Caza, der 1492 bei Leonard Pachel in Mailand erschien. Neues bietet die „Practica“ herzlich wenig; zu erwähnen wäre vielleicht die Einführung der Terz über der Finalis als chorda judicialis zum Zwecke der Tonartbestimmung: Liegen mehr Töne über derselben als unter ihr, so ist die Tonart authentisch, sonst plagal. Wichtig ist auch sein Eintreten für die semibrevis als Takteinheit, charakteristisch für die Zeit die Proportionslehre, die aber Überraschendes kaum darbietet.

Als Kämpfer auf seiten von Spataro lernen wir Pietro Aron, Giovanni del Lago und Frate Aiguino kennen. Aron, um 1490 zu Florenz geboren, kam 1516 mit seiner „Institutio harmonica“, 1523 mit seinem „Toscanello in musica“, 1525 mit seinem „Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato“ und 1545 mit seinem „Lucidario“ heraus, nicht zu vergessen den undatierten „Compendiolo di molti dubbi“. Seine Bedeutung liegt in der trefflichen Darstellung der Kontrapunktik und in seinem Versuch der Temperatur der Tasteninstrumente. Auch sein Ruf „Los von der Lehre der semitonia subintellecta“ beweist eine neue Zeit. Der Brescianer Aiguino war ein Schüler Arons.

Unberührt von dem Theoretikerstreit wirkte der aus Potenza gebürtige Petrus de Canuntiis, dessen in Dialogform abgefaßte, lexikalischen Charakter tragende „Regulae florum musices“ 1510 in Florenz erschienen. Bedeutsam tritt Giovanni Maria Lanfranco 1533 mit seinen „Scintille di musica“ auf, dessen Darstellung für die Instrumentenkunde besondere Wichtigkeit hat; die Stimmungen der verschiedensten Instrumente werden angegeben. In dem gleichen Jahre erschien auch das „Recanetum de musica aurea“ des Stefano Vanneo, das in klarer Gruppierung den alten Stoff des cantus planus und cantus mensuratus darbietet. Gleich angeschlossen sei auch Angelo da Picitono, der stark auf deutsche Theoretiker wie Georg Rhau, Ottomar Luscinius und Sebaldus Heyden zurückgreift und mit seiner Darstellung von comma \swarrow , diesis \nearrow , kleinem \otimes und großem \boxtimes Halbton auffällt. Gefolgschaft findet er in Vincenzo Lusitano. Bemerkenswert ist weiter Luigi Dentice, der 1553 mit „Due dialoghi della musica“ herauskam. Für die Zeit ganz charakteristisch ist die Einleitung des zweiten: Auf der Straße begegnen sich Antonio Serone und Paolo Soardo, der, eben aus einem trefflichen Konzert im Hause der Johanna von Aragon kommend, von dem Ohrenschmaus erzählt, den ihm Sänger und Instrumentalisten bereiteten; im Handumdrehen sind beide in ein tiefes Gespräch über musikalische Satzkunst verwickelt.

An die Ramissche Lehre von der Abmessung der Intervalle schließen sich Ludovico Fogliano und Giuseppe Zarlino an, Fogliano (gest. 1539) in seiner „Musica theorica“ von 1529, Zarlino (1517–90) in seinen „Istitutioni harmoniche“ von 1558. Giuseppe Zarlino, dieser große Chioggiote, Schüler von Adrian Willaert, bestimmt für Jahrhunderte

den Gang der Theorie. Seine „Istitutioni harmoniche“ (1558), seine „Dimostrationsi harmoniche“ (1573) und seine „Sopplimenti musicali“ (1588) sind geradezu Fundgruben musikalischen Wissens. Heben wir nur die Hauptgedanken heraus. Die Sechszahl unter Zuhilfenahme der ersten Kubikzahl enthält alle konsonanten Intervalle. Für die Instrumente hält er eine Temperatur für nötig. Die Kunstlehre der Alten beschäftigt ihn lebendig: zu ihrer Veranschaulichung bedient er sich eines Gravicembalo von Domenico Pesarese (1548). Ziemlich gleichzeitig kam Nicola Vicentino mit seinem Archicembalo heraus. Höchst bedeutsam ist die Kontrapunktlehre Zarlinos mit ihrer meisterlichen Behandlung von Kanon und Fuge. Nicht zu übersehen ist seine Intervallcharakteristik. Große Terzen und Sexten erscheinen ihm munter, kleine lieblich mit Neigung zum Traurigen und Schmachttenden; ihre häufige Verwendung bestimmt den Charakter des Tonstückes. Dissonanzen sind ihm Bindemittel zwischen den Konsonanzen. Als Hauptregeln gelten ihm: 1. Eine Komposition muß im wesentlichen aus Konsonanzen bestehen und eingemischt Dissonanzen aufweisen. — 2. Der Satz muß sich gut entwickeln. — 3. Melodie und Harmonie müssen mannigfaltig sein. — 4. Das Tonstück muß einem bestimmten Ton angehören. — 5. Die Harmonien müssen dem Wortinhalte entsprechend gewählt werden. Er betont die Bedeutung der Kadenzen.

Die ganze Zeit steht unter dem Einflusse der Renaissance. Die Erkenntnis des griechischen Geisteslebens wird angestrebt, die Sehnsucht nach der Wiederbelebung der Antike macht sich auch in der Musik geltend. Zwei Theoretiker verdienen in dieser Richtung besondere Beachtung: Nicola Vicentino und Vincenzo Galilei. Vicentino, der Verfasser der „Antica musica ridotta alla moderna prattica“ (1555), glaubt allein das Wesen der antiken Musik erfaßt zu haben. Er sucht die drei Klanggeschlechter der Griechen wieder in die Praxis einzuführen, komponiert in ihnen und schafft Instrumente (Arciorgano und Archicembalo), die die Wiedergabe seiner chromatischen und enharmonischen Kompositionen ermöglichen. Der Punkt über und unter einer Note zur Bezeichnung der Erhöhung und Vertiefung um eine Diesis spielt in seinen Werken eine Rolle. Seine Bestrebungen werden gestützt durch Ercole Bottrigari (1531—1612), einen vornehmen Bolognesen, der sich in seinem „Melone“ 1599 bedingt als ein Anhänger des Vicentino entpuppt und sich im „Patrizio“ (1593) und auch im „Desiderio“ (1594) durchaus als Aristoxeniker zu erkennen gibt. Er hat ein feines Verständnis für die Theorie der Antike und hat sich Boethius und Macrobius durch Übersetzungen zugänglich gemacht.

Zarlino, Vicentino und Bottrigari werden bekämpft durch Giovanni Maria Artusi, einen streitbaren Bolognesen, der sich in seiner „Arte del contraponto“ (1586) als ein tüchtiger Theoretiker erweist und in seinem „Artusi“ betitelten Werke (1600—03) besonders gegen die Kompositionstechnik von Claudio Monteverdi anrennt.

Die größten Erfolge beim Studium der Antike, in dem er reichste Unterstützung vom Grafen Bardi di Vernio in Florenz fand, konnte Vincenzo Galilei (1533 bis nach 1589) buchen, dessen „Dialogo della musica antica et della moderna“ 1581 und in 2. Auflage 1602 erschien. Er legt als erster griechische Melodien in der originalen Notation vor. Als ein scharfer Gegner des Zarlino erweist er sich in seinem „Discorso“ vom Jahre 1589. Wie ernst es die damaligen begüterten Kreise mit dem Studium der Musik nehmen und welche gesellschaftliche Macht diese bedeutete, das ersehen wir aus den Briefen des Kardinals Pietr

Bembo und des Nürnberger Patriziers Christof Kress, das zeigt uns vor allem der „Cortigiano“ (Hofmann) des Baldassare Castiglione (1528), und auf englischem Boden der „Compleat Gentleman“ von Henry Peacham 1622. Es gehörte zur guten Erziehung, einen Part vom Blatt zu singen und aus dem Stegreif spielen zu können.

Auch Deutschland hat seit der Zeit Adams von Fulda an der theoretischen Entwicklung regsten Anteil. Bedeutsam tritt die Literatur hervor, die im Reformationsjahrhundert für den Gesangunterricht der evangelischen Schulen geschaffen worden ist. Da diese am lateinischen wie deutschen Kirchendienst beteiligt wurden, so mußten sie sowohl den Gregorianischen Choral als auch die Figuralmusik beherrschen lernen. Gern wird der ganze elementare Lehrstoff in Dialogform behandelt. Aus der Masse der ziemlich gleichartig gestalteten Arbeiten seien die Musiklehren von Martin Agricola (1528) für Magdeburg, von Georg Rhau (1530) und Listenius (1533) für Wittenberg, von Sebald Heyden (*Ars canendi* 1537) für Nürnberg, von Lucas Lossius (1563) für Lüneburg, von Wolfgang Figulus (1565) für Meißen, von Gallus Dresler (1571) für Magdeburg, von Heinrich Faber, Gregor Faber, Ambrosius Wilphlingseder und anderen herausgehoben. Selbst ein so umfassendes Werk wie das Dodekachord von Glarean aus dem Jahre 1547 fand im Schulbetrieb Verwendung. Historisch aufgerissen, voll treffender Urteile über das künstlerische Schaffen so manchen alten Meisters, liegt seine Hauptbedeutung in der theoretischen Erörterung von zwölf Tonarten gegenüber den acht des Mittelalters; die aus der Volkskunst bekannten Leitern auf den Stufen a und c (Moll und Dur) werden in das System einbezogen. Besonders herausgehoben sei auch der „Micrologus“ des Andreas Ornithoparch von 1517, weil hier die verschiedenen Praktiken des aus dem Sprachgesang herausfließenden kirchlichen *accentus* eingehend behandelt werden. Die Lehre von den Kirchenakzenten, wie sie in den rezitativischen Weisen der Kirche wirken, liegen hier vor.

Bedeutsamen Anteil am Ausbau der Theorie nimmt von jeher England. Erinneert sei nur an Namen wie Alkuin, Jo. Cotto, Ailred, John of Salisbury, Adam von Dover, Gregor von Bridlington, an den englischen Anonymus, der gegen 1270 die Musikverhältnisse an Notre Dame in Paris erforscht, an Jo. Garlandia den Älteren, Pseudo-Aristoteles, Walter Odington, Jo. Garlandia den Jüngeren, Hanboys, Robert of Brunham, Robert Trowell, Jo. de Muris, Simon Tunstede, Theinred, John Torksey, Richard Cuttill und wie sie alle heißen, die vom 8. bis zum 15. Jahrhundert an der theoretischen Erkenntnis mitgearbeitet haben. Wir gedenken der beiden Musiker Lionel Power und Chilston, die um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert mit Guilelmus Monachus vornehmlich über die englischen Kontrapunkttechniken von Gymel und Fauxbourdon im Zusammenhange mit der Lehre von den *sights* berichten, Techniken, die wie ein harmonischer Sauerteig die ganze festländische Kontrapunktik durchsetzen. Hingewiesen sei auch noch einmal auf den bereits berührten John Hothby, besonders mit seiner „*Calliopea legale*“. Das 16. Jahrhundert kennt eigentlich nur einen bedeutenden englischen Traktat, die „*Plaine and easie introduction to practicall musicke*“ von Thomas Morley aus dem Jahre 1597; eine zweite Ausgabe erschien 1608, ein Neudruck 1771. In Dialogform abgefaßt, gibt er im ersten Teil das allgemeine musikalische Rüstzeug, um dann im 2. und 3. Teil Mehrstimmigkeit und Kontrapunkt zu behandeln. Anschließen lassen sich Thomas Ravenscroft's „*Brief discourse of mensurable musicke*“ (1614) und Thomas Campions Kontrapunktlehre von 1618.

Die Entwicklung zur Monodie im 16. Jahrhundert führt notwendigerweise zur Generalbaßpraxis, die sich auf einer alten Organistenpraxis aufbaut. Italien ging voran. Viadana sei besonders erwähnt mit der Vorrede zu seinen „Concerti ecclesiastici“ (1602). Neben kurzen Erörterungen in Emilio de' Cavalieris „Rappresentazione di anima e di corpo“ und Peris „Euridice“, von der Verwendung der Zahlen in Caccinis „Euridice“ ganz zu schweigen, verdienen die Traktate von Bianciardi (Breve regola per imparar'a sonare sopra il basso con ogni sorte d'istrumento“, 21 sett. 1607) und Agazzari (Del sonare sopra 'l Basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nei conserti“ 1607) besonders genannt zu werden. Die Abweichungen von den tonalen Dreiklangsharmonien werden in Zahlen notiert. Auf deutschem Boden geben Gregor Aichinger, Michael Praetorius, Heinrich Albert, S. Th. Stade zuerst theoretisch Rechenschaft über den Generalbaß, der schnell Allgemeingut wird, weil er mit der neuen Praxis fest verwachsen ist. Und auch die alte Literatur eines Lasso und Palestrina unterwirft sich ihm völlig. Eine Flut von Generalbaßlehren ergießt sich über alle Länder. Von deutschen hebe ich nur heraus: Werckmeister (1698), Heinichen (1711), Telemanns „Sing-, Spiel- und Generalbaßübung“ (1733/34), deren ausgeführte Beispiele besonders lehrreich sind, Mattheson (1731), Sorge (1760), Marpurg (1745, 1752), C. Ph. E. Bach (1762), Kirnberger (1781), Türk (1791) und viele andere mehr. Haben die Generalbaßlehren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts praktische Bedeutung und als Ziel, den Generalbassisten für Kirche, Theater, Konzert und Haus zu bilden, so bedeuten sie für das 19. Jahrhundert, wo der praktische Zweck hinfällig geworden ist, nur mehr eine Schule der Harmonik und, wie zu Bachs Zeit, eine Vorschule der Komposition.

Der Sinn für Harmonie wird schon im Mittelalter lebendig. Ihre eigentliche Begründung erfuhr die Harmonielehre aber erst in Frankreich durch Jean-Philippe Rameau (1683—1764). Er knüpft, wenn auch nicht gleich, an Zarlinos dualer Begründung der Harmonie an und benutzt Sauveurs seit 1700 vorliegende Erkenntnis, daß der Ton etwas Zusammengesetztes sei und aus Grundton + Obertönen bestehe. Auch Tartinis Aufdeckung der Kombinations-töne, die bis in das Jahr 1714 zurückgeht, könnte ihm bekannt geworden sein. Ihm kommt es darauf an, die wahren Grundlagen der Harmonie aufzuweisen. Bei jedem Ton klingen nach ihm mit Oktav + Quinte und Doppeloktav + Terz, die angenähert den Durdreiklang ergeben, und schwingen mit die tiefere Oktave + Quinte und tiefere Doppeloktave + Terz, die angenähert zum Molldreiklang führen sollen. Beide Quinten eines Grundtons vereinigen sich aber im Septimenakkord, der Grundlage aller Dissonanzen. Die Quinten sind harmoniebildend, die Terzen variieren sie. Dem Generalbaß stellt er seinen Grundbaß (basse fondamentale) gegenüber, der die Grundtöne aller Akkorde in der Stammlage verbindet, zwar nicht erklingt, aber die harmonischen Beziehungen klarlegt. Hat er doch im „Traité“ von 1722 auf die Identität der Akkorde in Stammlage und Umkehrungen hingewiesen. Er erkennt die leiterbildende Bedeutung der Dreiklänge von Dominante und Subdominante und fügt dem Dominantdreiklang die Septime und dem Subdominantdreiklang die Sexte hinzu. Rameaus Lehre fand geteilte Aufnahme: gegen sie erklärten sich z. B. der Akustiker Castel, J. J. Rousseau und die Enzyklopädisten (Baron Grimm), zu schweigen von Kirnberger; für sie traten ein d'Alembert, dessen Rameaus „Démonstration“ glossierende „Eléments de musique“ (1752) bereits 1757 von Marpurg übersetzt wurden, und neben Marpurg auch der Deutsche Daube. Von Rameaus Arbeiten seien besonders sein „Nouveau système théo-

rique“ (1726), seine „Génération harmonique“ (1737) und seine „Démonstration du principe de l'harmonie“ (1750) herausgehoben.

Auf die Verschiedenheit der Bezifferung will ich nicht eingehen, sondern nur die Regellosigkeit auf französischem Boden betonen, die durch Rameaus Tabelle in seiner „Dissertation“ von 1732 evident wird. Darin schafft auch er nicht Wandel. Erst Gottfried Weber (1822) führt Rameaus Reformgedanken erfolgreich weiter; der große Buchstabe verkörpert ihm den Durdreiklang, der kleine den Molldreiklang.

Aus der weiteren Entwicklung seien besonders die Bestrebungen von Moritz Hauptmann („Natur der Harmonik“ 1853) und A. von Oettingen („Harmoniesystem in dualer Entwicklung“ 1866) herausgehoben, die Moll als Umkehrung von Dur ansehen. Oettingen zieht auch die Konsequenz daraus und betrachtet den Molldreiklang von seiner Dominante aus: c^- bedeutet ihm C-dur (C E G), g^0 c-moll (g es c). Vorwärts schritt auf diesem Wege Hugo Riemann mit seinen Funktionsbezeichnungen, die den Gang der Modulation völlig klarstellen. Jeder Akkord wird nach der Bedeutung seines Grundtons als Tonika- (T), Dominant- (D) und Subdominantklang (S) als Dur- (+) oder Molldreiklang (o), als Parallelklang (p), welcher statt der Quinte die Sexte verwendet, als Leittonwechselklang usw. bezeichnet. Ein Mittelsmann zu seiner Theorie war ihm Otto Tiersch, dessen „System und Methode“ 1868 erschien.

Es wäre müßig, alle die Theorielehren aufzuführen, die sich zum Teil auf den Forschungen von Rameau aufbauen. Ihre Zahl ist unendlich groß. Darunter befindet sich so manches treffliche Werk von Vogler, Reicha, Fétis, Dehn über Harmonielehren eines Richter, Jadassohn, Louis und Thuille, Schreyer, Juon, Krehl, Schenker, Georg Capellen mit seiner neuen Terminologie bis hin zu Werken eines Schönberg, der richtunggebend für die Theorie der Neueren wurde.

Neben den Harmonielehren bewahrten aber die Kontrapunktlehren ihre Bedeutung. Zarlinos geniale Arbeiten wirkten sich in der Theorie des ganzen Kontinents aus. Sein Schüler Jan Pieter Sweelinck schuf ihm in den Niederlanden Anerkennung und durch dessen Schüler Praetorius, Scheidt, Schild, Siefert auch in Norddeutschland Boden. Ebenso erlag Mitteldeutschland dem Einflusse Zarlinos. Seth Calvisius, Lippius, Baryphonus, Johann Crüger und manchen andern sehen wir in seinem Gefolge. Aber bei aller Gebundenheit lassen sich bei diesen doch eigene Züge beobachten, die vor allem in der harmonischen Durchdringung des kontrapunktischen Stoffes zu erkennen sind, noch schwach bei Calvisius in seiner „Melopoiia“ von 1592 und bei Lippius in seiner „Synopsis musica“ von 1612, immer deutlicher aber bei Baryphonus in seinen „Plejades musica“ von 1615 und bei Johann Crüger, dem Berliner Kantor an St. Nikolai, in seiner „Synopsis musica“ von 1624, die auch unter Sweelinckschem Einflusse steht, gerade so wie die handschriftlich erhaltenen Kompositionsregeln Johann Adam Reinkens. Ja, bis in die neuere Zeit reicht Zarlinos Einfluß. Denn was Fux 1725 in seinem „Gradus ad Parnassum“, und im Anschluß daran Heinrich Beller-mann in seinem „Kontrapunkt“ darbietet, ist zum Teil auf Zarlinos Lehre aufgebaut.

Eine zweite Gruppe von Arbeiten schließt sich an Heinrich Schütz an, der nur gelegentlich in der Vorrede zu seiner „Geistlichen Chormusik“ (1648) die Grundgedanken seiner Theorie erkennen läßt, aber sich ganz in den theoretischen Arbeiten seines Schülers Christoph Bernhard offenbart. Drei Arbeiten Bernhards stehen in Frage: seine „Singekunst“, die die Jugend

zum Singen anleiten und in die Komposition einführen will, sein „Bericht von dem Gebrauch der Kon- und Dissonanzen“ und sein „Tractatus compositionis augmentatus“, in dessen Mittelpunkt wie bei Zarlino die Behandlung des doppelten Kontrapunktes steht. Diesen Traktaten sind gleich die „Fundamenta compositonis“ Johann Kuhnaus von 1703 anzuschließen, die sich auf Bernhard stützen. Eine dritte Gruppe nimmt von Michael Praetorius (1571–1621), dem Wolfenbüttler Kapellmeister, Ausgang. Als Praktiker besonders für die kirchliche Kunst von hoher Bedeutung, hat er auch als Theoretiker mit seinem „Syntagma musicum“ wertvollstes Gut hingestellt. Das Werk ist geradezu der Schlüssel für die Aufführungspraxis seiner und der vorangehenden Zeit. Dazu werden alle Fragen der Theorie behandelt und eine Instrumentenkunde geboten, wie sie besser jene Zeit nicht kannte. Von ihm abhängig ist der Nürnberger Johann Andreas Herbst (1588–1666), Kapellmeister zu Frankfurt a. M., der besonders mit seiner „Musica poetica“ 1643 und seiner „Arte prattica et poetica“ 1653 in den Vordergrund rückt. Charakteristisch für jene Zeit ist auch die Tätigkeit von Andreas Werckmeister. Seine Werke stehen in engster Beziehung zur zahlengemäßen Erfassung der Musik; er ist nach Versuchen mit ungleich schwebender Temperatur, die sich bei Arnold Schlick (1511), Pietro Aron (1523), Fogliano (1529), Vicentino (1555), Zarlino (1558), Robert Smith, Mersenne, Gio. Battista Doni, Sorge und vielen anderen nachweisen lassen, wohl der erste, der mit Nachdruck für die gleichschwebende Temperatur eintritt. Seine Hauptwerke sind: der „Hodegus musicae mathematicae“ von 1686, die „Musikalische Temperatur“ von 1697 und die auf dem Generalbaß aufgebaute Kompositionslehre, die „Harmonologia musica“ von 1702. Ihm anzureihen ist Johann Georg Neidhardt, der in drei Werken („Die beste und leichteste Temperatur der Monochordi“, 1706, „Sectio canonis“, 1724, und „Gänzlich erschöpfte mathematische Abteilung“, 1732) zur Temperatur Stellung nahm, und auch Marpurg mit seinem „Versuch über die musikalische Temperatur“ (1776).

Ansehen besaß um die Wende des 17. Jahrhunderts auch der „Musico Prattico“ von Giovanni Maria Bononcini (1673); in einer Übersetzung, die 1701 bei Treu in Stuttgart ausging, scheint das Werk ziemliche Verbreitung gefunden zu haben. Ebenso spielt Giacomo Carissimis (?) „Wegweiser“ in der theoretischen Literatur eine Rolle. Gewissermaßen eine Synthese aller dieser Werke stellt Johann Gottfried Walthers „Kompositionslehre“ dar.

Das 18. Jahrhundert ist nicht gerade reich an umwälzenden Problemen. Es weist eine Reihe von Musikern auf, die nicht nur als Praktiker ihren Mann stehen, sondern auch über ihre Kunst nachdenken und zu schreiben vermögen, wie Kuhnau, Fux, Mattheson, Telemann, Walther, Marpurg, Kirnberger, Reichardt, eine Reihe, die sich im 19. Jahrhundert fortsetzt: man denke nur an C. M. v. Weber, Schumann, Liszt, Wagner, P. Cornelius, Pfitzner, Schreker, Schenker u. a. m. Nicht zu vergessen sind auch Quantz, C. Ph. E. Bach, Leopold Mozart, Jo. Friedr. Agricola, Jo. Adam Hiller und auf französischem Boden J. P. Rameau, J. J. Rousseau, Grétry, Berlioz.

Berührt sei jedoch nochmals die praktische Theorie. Es ist im ganzen genommen keine große Entwicklung zu erkennen trotz der großen Wandlungen, die sich in der Musik vollzogen. Dickleibige Werke erscheinen, die den ganzen Bereich der praktischen Theorie zum Teil mit neuen Methoden zu umfassen suchen, wie Abt Voglers „Mannheimer Tonschule“, wie Reichas „Traité de haute composition“, Marx' „Lehre von der musikalischen Kom-

position“, Sechters Werke oder Anton Andrés „Lehrbuch der Tonsatzkunst“, um nur wenige herauszugreifen. Es erschienen aber auch umfassende Einzeldarstellungen, wie Cherubinis wertvoller „Cours de contrepoint“, Fétis interessanter „Traité de contrepoint et de la fugue“ oder Prouts „Counterpoint“. Der Inhalt blieb jedoch im wesentlichen unverändert; das Schulbeispiel herrschte meist. Kein Wunder, daß da der Gedanke auftauchte, die Theorie stärker mit der lebendigen Kunst zu verbinden. War diese Sachlage doch im 16. Jahrhundert die gegebene, und hatte auch schon z. B. Padre Martini in seinem Werke „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto“ gezeigt, wie anschaulich und gangbar dieser Weg war. Im 19. Jahrhundert knüpfen besonders Hugo Riemann in seiner „Großen Kompositionslehre“, Johannes Schreyer, Ernst Kurth und Schenker in seinen „Neuen musikalischen Theorien“ (1906–22) hieran an.

Daneben wurden auch bisher mehr oder weniger vernachlässigte Gebiete der Tonsetzkunst angebaut. Hector Berlioz verfaßt seinen „Traité d'instrumentation“, der noch heute seine Gültigkeit hat. Rudolf Westphal, Hugo Riemann, Matthis Lussy, Jaques-Dalcroze, Wiehmayer, Tetzl und bedingt auch Rutz wenden sich der Rhythmik zu. Der Erziehung des Musiksinns wird seit Max Battke größere Aufmerksamkeit zugewendet. Besonders im Bereiche der Schule entsteht eine z. T. bedeutsame Literatur; erinnert sei nur an Namen wie Jöde, Henselt, Marcus, Münnich, Walter Kühn. Dem Musikdiktat wird mit Recht hoher Wert beigemessen. Der Bau von Melodien und Sätzen wird untersucht, der Wert der Analysen erkannt, aber auch zum Teil überschätzt. Die Phrasierungslehre Hugo Riemanns ist ohne Frage erkenntnisfördernd, aber zu stark betont worden (Phrasierungsausgaben). Der angestrebte, viel stärkere geistige Einschlag ist besonders in Ernst Kurths Werken herauszuheben, in denen sich Theorie, Geschichte, Psychologie und Ästhetik die Hand reichen. Hingewiesen sei nur auf seine „Romantische Harmonik“ und seine „Grundlagen des linearen Kontrapunkts“ (1917).

Eine neue Zeit bricht an, nicht erst durch den verlorenen Krieg in die Wege geleitet, sondern bereits angebahnt durch die starke modulatorische Bewegung bei Meistern des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Theorie hat bereits begonnen, für diese Neuerungen klare Formeln zu suchen. Erinnert sei nur an Schriften wie Schönbergs Harmonielehre, Gentilis „Nuova teoria dell'armonia“, Erpfs „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik“ oder an die Joseph Hauers, wie z. B. seine „Zwölftontechnik“.

Literatur

Caza, Francesco: Tractato vulgare de canto figurato. Mailand 1492. Neuausgabe Joh. Wolf. Berlin 1922. — Coussemaker, E. de: Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris 1852. — Derselbe: Scriptorum de musica medii aevi nova series t. I–IV. Paris 1864–67. — Derselbe: Joannis Tinctoris tractatus de musica. Insulis 1875. — Gehrman, Hermann: Johann Gottfried Walther als Theoretiker. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft VII (1891), S. 468 ff. — Derselbe: Composition Regeln Herrn M. Johan Peterssen Sweling. Werken van Jan Pietersen Sweelinck. Deel X. 's Gravenhage-Leipzig 1901. — Gerbert, Martin: Scriptorum ecclesiasticorum de musica sacra totissimum. Typis San-Blasianis 1784. — Haas, Robert: Das Generalbaßflugblatt Francesco Biancardis in: Festschrift für Johannes Wolf (Berlin 1929), S. 48 ff. — Hirsch, Paul: Bibliographie der musikttheoretischen Drucke des Franchino Gafori in: Festschrift für Johannes Wolf (Berlin 1929), S. 65 ff. — Högl, Fritz: Bemerkungen zu Zarlinos Theorie. Z. f. MW. 1927. — Kinkeldey, Otto: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910. — Müller-Blattau, Josef Maria: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926. — Riemann, Hugo: Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert. Leipzig 1898. — Sannemann, Friedrich:

Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts. Berlin 1904. — Schmidt, Anton Wilhelm: Die Calliopea legale des Johannes Hothby. Leipziger Dissertation. Leipzig 1897. — Schneider, Max: Die Anfänge der Basso continuo und seiner Bezifferung. Leipzig 1918. — Wolf, Johannes: Musica Practica Bartolomei Rami de Pareia. Leipzig 1901. — Tanaka, Shohé: Studien im Gebiete der reinen Stimmung. Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft VI, S. 1 ff.

Johannes Wolf.

MUSIKWISSENSCHAFT

Guido Adler hat 1885 die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“ mit der Studie „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“ eröffnet, worin dieser Erkenntniszweig folgendermaßen abgegrenzt wird:

- I. Historischer Teil: A. Notenschriftwesen.
 B. Kunstform (in modern wissenschaftlicher Erfassung).
 C. Theorie des Tonsatzes (in zeitgenössischer Formulierung).
 D. Instrumente.

Hilfswissenschaften: Paläographie, Chronologie, Diplomatik, Literaturgeschichte, Biographistik.

- II. Systematischer Teil: A. Spekulative Theorie (Harmonik, Rhythmik, Metrik).
 B. Ästhetik.
 C. Pädagogik (Elementarlehre, Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, Instrumentation, Methodik).
 D. Musikologie (musikalische Ethnographie).

Hilfswissenschaften: Akustik, Mathematik, Physiologie, Psychologie, Logik, Grammatik, allgemeine Pädagogik, allgemeine Ästhetik.

In dieser erschöpfenden Umgrenzung bedeutet die Musikwissenschaft selbst für die moderne Forschung noch ein vielfach erst zu erfüllendes Programm. Moderne Werke, die beide Teile, von den Hilfswissenschaften ganz abgesehen, durcharbeiteten, gibt es (außer Lexicis und wenigen in großen Zügen orientierenden Büchern, wie Hugo Riemanns „Grundriß der Musikwissenschaft“) noch nicht. Die Überfülle der Erkenntnisse und Probleme zwingt zu weitgehender Spezialisierung. Auch die modernste Literatur behandelt entweder den historischen oder den systematischen Teil. Von historischen Werken gibt es allgemeine Musikgeschichten (Originalarbeiten und Kompendien), Spezialarbeiten (nach Kompositionsgattungen, Zeitabschnitten und Territorien gesondert), Biographien einzelner Meister, ferner Neudrucke von Musikwerken und theoretischen Schriften älterer Epochen, endlich erkenntnistheoretische Werke (wie Guido Adlers „Stil in der Musik“ und „Methode der Musikgeschichte“). Die systematische Literatur entbehrt sogar zusammenfassender Kompendien über alle ihre vier Zweige ganz; sie besteht aus kompositionstechnischen Arbeiten, die ausnahmslos Lehrzwecke verfolgen und daher die theoretischen Auseinandersetzungen mit didaktischen Übungen verbinden (die großen, von der Elementarlehre bis zur Instrumentation handelnden Kompositionslehren), Einzeldarstellungen aus diesen Gebieten (Harmonielehren, Kontrapunktlehren usw.), Instrumenten- und Gesangsschulen, Werken über Musikästhetik und solchen über

Musikologie, die sich zur „vergleichenden Musikwissenschaft“ entwickelt hat. Es sei nun in größten Zügen die allmähliche Herausbildung dieser Verhältnisse der Gegenwart untersucht.

Wie auf allen Erkenntnisgebieten standen die Griechen auch in der Musikwissenschaft auf einer Höhe, die nach der Zerstörung der antiken Kultur durch die Völkerwanderung erst allmählich im Laufe vieler Jahrhunderte wieder erreicht werden konnte. Freilich war die griechische Kultur das Endergebnis einer langen in Vorderasien und Ägypten vollzogenen Entwicklung, deren Verlauf, wenigstens in der Musikwissenschaft, so gut wie unbekannt ist. Was die griechische und die nach ihrem Vorbilde angelegte römische musiktheoretische Literatur auszeichnet, ist das Vorkommen vollständiger systematischer Kompendien (die Musikologie ausgenommen), in die auch die gesamte Akustik aufgenommen ist. Näheres darüber enthält das betreffende Kapitel dieses Handbuches. Historische Notizen finden sich nur gelegentlich, das Interesse für die Musik der Vergangenheit war klein, die Praxis der jeweiligen Gegenwart steht im Vordergrund. Daneben sind zahlreiche Abhandlungen über Einzelgebiete aus Theorie, Akustik und Ästhetik erhalten.

Die Musikwissenschaft des Mittelalters ist wie die aller Zeiten als Bestandteil der allgemeinen Erkenntnis von der jeweils herrschenden philosophischen Denkungsart abhängig, also in diesem Falle von der scholastischen Philosophie. Deren Grundprinzipien waren die Vereinbarung der antiken Erkenntnisse mit den kirchlichen Dogmen und künstlerischen Anschauungen und ein gewisses Bestreben, Fernerstehende durch formale Schwierigkeiten der Gedankenfassung am Eindringen in den Wissensschatz zu behindern. So stellt sich die mittelalterliche Theorie anfangs als schwacher Versuch dar, die antike kompendiöse Vereinigung von Akustik, Notations- und Kompositionslehre in mehr oder minder den neuen Verhältnissen (Gregorianischer Choral usw.) angepaßter Art weiterzuführen. Auch hier sei betreffs der wichtigen Werke und Autoren auf die Spezialekapitel des Handbuches verwiesen. Wieder fehlt ernsthafte Beschäftigung mit vergangenen Verhältnissen fast ganz, die historischen Rückblicke beschränken sich auf Zusammenstellungen die Musik betreffender Stellen aus der Bibel und antiken Sagen. Die Absicht, Laien abzuschrecken, ist oft unverkennbar, wenn einfache Dinge in ein geheimnisvolles Gewand gekleidet und wichtige Punkte umgangen, offenbar mündlicher, unmittelbarer Unterweisung vorbehalten werden. Auch die Notationspraxis zeigt vielfach dieses Bestreben. Neben den großen Kompendien erscheinen zahlreiche Traktate über Einzelgebiete. Erst vom 13. Jahrhundert an führt die durch das Überhandnehmen der Mehrstimmigkeit erfolgte vollständige Änderung der Musikverhältnisse zur allmählichen Ablösung von der antiken Theorie, aber freilich erst recht nicht zum Interesse für die musikalische Vergangenheit.

Die seit dem 14. Jahrhundert immer wieder einsetzenden Renaissancebestrebungen bringen mit der empirischen und rationalistischen Philosophie, dem Humanismus und der Erfindung des Buchdrucks auch der Musikwissenschaft neue Antriebe. Die Autoren beleißigen sich klarerer Formulierungen und im 16. Jahrhundert (theoretische Hauptwerke Henricus Loritus Glareanus „Dodekachordon“, Basel 1547, und Gioseffo Zarlino „Istituzioni harmoniche“, 1558, „Dimostrazioni harmoniche“, 1571, „Sopplimenti musicali“, 1588) erwacht endlich auch historisches Interesse, allerdings nur für die antike Musik. Dieses Interesse läuft in Pläne zur Wiederbelebung der griechischen Tonkunst aus und unternimmt drei Vorstöße in die musikalische Praxis (um 1500 die „Humanistenoden“, um 1540 die „Neue Chromatik“ im Madrigal, um 1580 die „Monodie“). Die gleichzeitig einsetzende starke Vermehrung der

Literatur, besonders der gesangs- und instrumentaltechnischen, geht mit auf die größere Verbreitungsmöglichkeit solcher Werke durch den Buchdruck zurück.

Auch das 17. Jahrhundert und die erste Hälfte des 18. kennt historische Aufmerksamkeit nur für die antike Musik. Die großen Kompendien freilich (von Marin Mersenne, 1588 bis 1648, Giovanni Battista Doni, 1593—1647, René Descartes, 1596—1650, Athanasius Kircher, 1602—80, und anderen) weisen eine solche Materialfülle und Gründlichkeit auf, daß die Höhe der antiken Musiktheorie endlich wiedererreicht erscheint, wenn auch unter ganz andern Verhältnissen; daran ändert der Umstand nichts, daß neben ausgezeichneten Beobachtungen oder Deduktionen Beweise naivster Vertrauensseligkeit fremden „Beobachtungen“ gegenüber stehen. Auch die pädagogischen Spezialarbeiten der Zeit (von Caccinis Vorrede zu den „Nuove musiche“, 1602, und Michael Prätorius' „Syntagma musicum“, 1615—20, bis zu Pier Francesco Tosis „Anleitung zur Singkunst“, 1723, Joachim Quantz' „Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen“, 1752, Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, 1753—62, und Leopold Mozarts „Versuch einer gründlichen Violinschule“, 1756) lassen an Gründlichkeit und Klarheit nichts zu wünschen übrig.

Erst die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, das Zeitalter der Aufklärungsphilosophie, wandte ihr Interesse der Kunst der Vergangenheit zu und zwar bezeichnenderweise unter Englands Führung. Wie nach Eintritt des Verfalls der griechischen Musik im 4. Jahrhundert vor Christus die Musiktheorie emporgeblüht war, so traten in England nach dem Versiegen der eigenen Produktion (um 1700) Theorie und Geschichte der Musik in den Gesichtskreis zahlreicher Musikbessener. 1710 begründete Dr. Johann Christoph Pepusch in London die „Academy of ancient music“ und 1776 erschienen „A general history of the science and practice of music“ von John Hawkins (1719—1789) und der erste Band von „A general history of music“ des Dr. Charles Burney (1726—1814, letzter Band 1789). Vorher (1756) hatte freilich schon das Werk eines Italieners zu erscheinen begonnen, die „Storia della musica“ von Padre Giambattista Martini (1706—84, letzter Band 1781), doch kam dieser über die griechische Musik nicht hinaus, während die beiden englischen Musikgeschichten den gesamten Stoff erledigten. 1780 folgte dann der „Essay sur la musique ancienne et moderne“ von Jean Benjamin de Laborde und 1788—1801 das erste deutsche Werk dieser Art, die „Allgemeine Geschichte der Musik“ von Johann Nikolaus Forkel (1749—1818), die leider mit dem Jahre 1500 abschließt. Ein ähnliches Schicksal hatten die späteren Werke von August Wilhelm Ambros (1816—76) „Geschichte der Musik“ (1862—82 erschienen, geht bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts) und François Joseph Fétis (1784—1871), „Histoire générale de la musique“ (erschienen 1869—75, reicht bis 1500). Die Überfülle des Materials erforderte eben Spezialisierung der Forschungsarbeit und so ist es erklärlich, daß selbst das „Handbuch der Musikgeschichte“ von Hugo Riemann (1905—13 erschienen) trotz des Versuches der Zusammenfassung nur als eine Folge von Spezialstudien über einzelne Probleme erscheint, die den Autor besonders fesselten. Die englische „Oxford history of music“ (1901—05 erschienen) suchte die Aufgabe durch Zuweisung der einzelnen großen Epochen an verschiedene Bearbeiter zu erfüllen (H. Ellis Wooldridge, Hubert H. Parry, John Alexander Fuller-Maitland, William Harry Hadow, Edward Dannreuther), während die von Hermann Kretzschmar herausgegebenen „Kleinen Handbücher der Musikgeschichte“ den Stoff in seine Einzelgebiete (Instrumentalkonzert, Oratorium, Motette, Messe, Lied usw.) auflösen, die von Spezialisten

bearbeitet werden. Einen ganz neuen, beide eben erwähnten Arbeitsmethoden kombinierenden Weg schlägt das vorliegende Handbuch ein, das im Rahmen eines einheitlichen Werkes Spezialistenarbeiten über die einzelnen Perioden und Abschnitte der Entwicklung zusammen-schließt. Sehr zahlreich sind dagegen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die kompilatorisch gearbeiteten Handbücher, von denen genannt seien Arrey von Dommers „Handbuch der Musikgeschichte“ (3. Auflage 1914 von Arnold Schering neubearbeitet), August Reißmanns „Allgemeine Geschichte der Musik“, John Frederic Rowbothams „A history of music“, Adolf Prosnitz' „Kompendium der Musikgeschichte“, Emil Naumanns „Illustrierte Musikgeschichte“ (neubearbeitet von Eugen Schmitz 1908), Heinrich Adolf Köstlins „Musikgeschichte im Umriß“, Karl Storcks „Geschichte der Musik“, Hugo Riemanns „Kleines Handbuch der Musikgeschichte“ und Johannes Wolfs „Geschichte der Musik.“ Die Hauptmasse der modernen musikhistorischen Literatur bilden naturgemäß Spezialarbeiten und Biographien; letztere werden ebenfalls seit den englischen Forschern am Ende des 18. Jahrhunderts (z. B. Hawkins' Monographie über Corelli 1777) reichlicher. Die methodisch und in ihren Resultaten wichtigsten Lebensbeschreibungen sind in den Literaturangaben der einzelnen Abschnitte des Handbuches verzeichnet.

Die musikgeschichtlichen Arbeiten bis ungefähr 1800 waren nach dem Prinzip abgefaßt, die Erkenntnis über eine Zeit einzig deren eigenen Äußerungen zu entnehmen. Die Methode besteht also in der Aneinanderreihung und Auslegung von Zitaten aus Schriftstellern des betreffenden Zeitraumes, erhärtet und erläutert durch Musikbeispiele. So entstehen in erster Linie große Materialsammlungen. Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts schuf zwei weitere Arbeitsweisen: eine rein gefühlsmäßige, vom Standpunkt des „modernen“ Musikers aus ästhetisierende und eine an die ältere Methode anknüpfende, die aber auch der eigenen Anschauung und sachlichen Beurteilung ihren Platz einräumt. Dabei wird auf sprachlich vollendete Darstellung gesehen und nur das Ergebnis, nicht der zu diesem führende analytisch-synthetische Weg vorgeführt. Den Höhepunkt dieser z. B. von Rafael Kiesewetter in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen und unserer heutigen Musik“ (1834) vertretenen Arbeitsweise bilden die Werke von Ambros und Fétis. Natürlich fehlt es nicht an allen erdenklichen Verquickungen der ästhetisierenden und der exakten Geschichtsschreibung. Seither ist man bemüht, das Ästhetisieren zu einer wirklichen Musikästhetik auszubauen und so den Inhaltsproblemen der Tonkunst beizukommen (Hermann Kretzschmars „Musikalische Hermeneutik“). Andererseits wurde von Guido Adler die exakte stilkritische Methode behufs Ausbaues einer kompositionstechnisch, kulturhistorisch, psychologisch und ästhetisch fundierten Stilgeschichte begründet und erläutert („Stil in der Musik“ und „Methode der Musikgeschichte“). Letzterer Arbeitsweise haben besonders die analytischen Untersuchungen der englischen Forscher George Grove (1820—1900), Ebenezer Prout (1835—1909) u. a. vorgearbeitet. Selbstverständlich wird als Kontrolle der Autopsie nach wie vor die eigene Literatur der zu untersuchenden Epoche herangezogen und großes Gewicht auf die Wirkung möglichst originalgetreuer Aufführungen alter Musik gelegt. Der Ermöglichung dieser Kontrollmittel dienen Neuauflagen älterer Tonwerke und Musiktraktate, hervorgegangen aus den Notenbeispielen und Zitaten der ersten Geschichtswerke. Die erste große Sammlung mittelalterlicher Musiktheoretiker sind die „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ des Fürstabtes Martin Gerbert (1784 erschienen, 1908 neu gedruckt), 1864—76 folgten die

„Scriptores de musica medii aevi“ von Charles Edmond Henry de Coussemaker (gleichfalls 1908 neu aufgelegt). Ein internationales, von Guido Adler geleitetes „Corpus scriptorum de musica“ mußte vorläufig zurückgestellt werden. 1771 veranstaltete Burney eine Ausgabe der Gesänge der Karwoche in der Sixtinischen Kapelle zu Rom und gab damit den Anstoß zu zahlreichen mehr oder weniger originalgetreuen Editionen älterer Musik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die wissenschaftlich-kritischen Gesamt- und Denkmälerausgaben abgelöst wurden. Diese sind in den Literaturverzeichnissen der einzelnen Kapitel des Handbuches zu ersehen; in Deutschland beziehungsweise Österreich verknüpfen sich damit in erster Linie die Namen der Forscher Friedrich Chrysander (1826—1901), Robert Eitner (1832—1905), Franz Commer (1813—1887), Otto Kade (1819—1900), Philipp Spitta (1841—94), Guido Adler (geb. 1855), Rochus Freih. von Liliencron (1820—1912), Hermann Kretzschmar (1848—1924) und Adolf Sandberger (geb. 1864). Ein 1887 den Regierungen von Österreich und Deutschland vorgelegter Plan Guido Adlers, die musikalischen Denkmäler aller Kulturnationen im Verein herauszugeben, fand in Deutschland keine Folge und es begannen 1892 die „Denkmäler deutscher Tonkunst“ und 1894 die „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ zu erscheinen. Die wichtigsten außerdeutschen Denkmäler-Editoren sind für Frankreich: Henry Expert (geb. 1863), Alexander Guilmant (1837 bis 1911), Vincent d'Indy (geb. 1851) und Charles Malherbe (1853—1911), für Italien: Gaetano Cesari (geb. 1870), Oskar Chilesotti (1848—1916) und Luigi Torchi (1858 bis 1920), für England: John Alexander Fuller-Maitland (geb. 1856), William Barclay Squire (geb. 1855) und H. Ellis Wooldridge (geb. 1845), für die Niederlande: Robert Julien van Maldeghem (1810—1893) und Albert Smijers (geb. 1888), für Spanien: Francesco Asenjo Barbieri (1823—1894), Don Miguel Hilarion Eslava (1807—1878) und Felipe Pedrell (1841—1922), für Polen: Josef Surzyński (1851—1919).

Mit einem Teile der eben angeführten Namen ist auch die Aufstellung und Ins Werksetzung der modernen Musikwissenschaft verbunden. Chrysander ließ 1863 und 1867 „Jahrbücher für musikalische Wissenschaft“ erscheinen, deren 1. Band eine knappe programmatische Einleitung enthält. 1884 begründete Adler mit Chrysander und Philipp Spitta die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, deren Programm die eingangs zitierte Studie Adlers über „Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft“ festlegte. Damit war der Begriff aufgestellt und scharf umrissen und gleichzeitig ein wissenschaftliches Organ für Arbeiten auf allen Teilgebieten geschaffen. Die Musikologie wuchs sich, ausgehend von den (oft sehr merkwürdigen) Notizen der Forscher des 17. und 18. Jahrhunderts, im 19. zur „Vergleichenden Musikwissenschaft“ aus. Die wichtigsten Etappen dieser Entwicklung bezeichnen die Namen Alexander John Ellis (1814—90), Richard Wallaschek (1860—1917), Karl Stumpf (geb. 1848), Erich M. von Hornbostel (geb. 1877), Julien Tiersot (geb. 1857), Pierre Aubry (1874—1910) und Robert Lach (geb. 1874). Ein Hinweis auf die mächtige Erweiterung der übrigen Literatur des systematischen Teils der Musikwissenschaft ist kaum notwendig. Die Lexikographie, mit dem „Terminorum musicae difinitionum“ des Johannes Tinctoris (um 1475) beginnend, nahm erst im Zeitalter der Enzyklopädisten einen größeren Aufschwung (Johann Gottfried Walthers „Musikalisches Lexikon“, 1732, J. J. Rousseau, „Dictionnaire de musique“, 1767), hatte in der Zeit der ersten Musikgeschichten ihren Hauptvertreter in Ernst Ludwig Gerber (Lexika von 1791—92 und 1812—14) und wuchs im

19. Jahrhundert seit der „Biographie universelle des musiciens“ von Fétis (1837–44) gewaltig an. Nur Riemanns „Musiklexikon“ und George Groves „Dictionary of music and musicians“ seien hier genannt.

Mit den „Jahrbüchern“ Chrysanders und der „Vierteljahrsschrift“ haben wir das Gebiet periodischer Veröffentlichungen betreten.

Rein musikwissenschaftliche Tendenz vertreten die „Monatshefte für Musikgeschichte“ (redigiert von Robert Eitner, 1869–1905), „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ (1886–1911), die Publikationen der „Internationalen Musikgesellschaft“ („Zeitschrift“, „Sammelbände“, „Beihefte“, „Kongreßberichte“, 1899–1914), das „Jahrbuch der Musikbibliothek Peters“ (seit 1895), die „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ der Deutschen Musikgesellschaft (seit 1918) und das „Archiv für Musikwissenschaft“ (1918–1927) des Musikwissenschaftlichen Instituts in Bückeburg¹⁾; als Jahrbücher erscheinen seit 1913 die „Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich“. Von nichtdeutschen Organen dieser Art sind besonders hervorzuheben: „Rivista musicale Italiana“ (Bocca, Turin, seit 1894), „Tribune de St. Gervais“ (seit 1895), „Revue musicale“ (seit 1901, neu 1920), „The musical Antiquary“ (1909–13), „The musical Quarterly“ (New York, seit 1915), „Tijdschrift der Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis“, „Svensk Tidskrift för Musikkforskning“ (seit 1919).

Die wichtigsten verstorbenen Musikwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts außer den schon Genannten sind: Hermann Abert (1871–1927, Antike, Oper, Mozart), Pierre Aubry (1874–1910, Hauptgebiet: Ars antiqua), Alessandro Ademollo († 1891, Oper), Wilhelm Bäumker (1842–1905, Katholisches Kirchenlied), Friedrich Bellermann (1795–1874, griechische Musik), Heinrich Bellermann (1832–1903, Notation und Theorie der a-cappella-Zeit), Eduard Bernoulli (1867–1927 Notation, Musik der Renaissancezeit), Michel Brenet (1858–1918), Georges Cucuel (1889–1918), Lionel Dauriac (1847–1923), M. Dietz (1857–1928), Jules Ecorcheville (1872–1915), Ludwig Erk (1807–83, deutsches Volkslied), Gaetano Gaspari (1807–1881), August Gevaert (1828–1908, griechische Musik), Franz Xaver Haberl (1840–1910, Gregorianischer Choral und a-cappella-Musik), Eduard Hanslick (1825–1904, Ästhetik), Friedrich von Hausegger (1837–1899), Ottokar Hostinsky (1847–1910), Gustav Jacobsthal (1845–1912, Notation und Theorie des Mittelalters), Otto Jahn (1813–69, Mozart), Carl von Jan (1836–99, antike Theorie), Ludwig von Köchel (1800–77, Wiener Hofkapelle, J. J. Fux, Mozart), Victor Mahillon (1841–1924), Eusebius Mandyczewski (1857–1929), Adolf Bernhard Marx (1795 bis 1866, Beethoven, Kompositionslehre), Don G. Morphy (1836–99, spanische Lautenmusik), Ludwig Nohl (1831–1885, Musik des 18. und 19. Jahrhunderts), Federico Parisini (1825–1891), Dom Joseph Pothier (1835–1923, Choral), Arthur Pougin (1834 bis 1921), Karl Ferdinand Pohl (1819–87, Haydn), Henry Quittard (1864–1919), Heinrich Rietsch (1860–1927, Minnesänger, 18. und 19. Jahrhdt.), August Gottfried Ritter (1811–1885, Orgelmusik), D. F. Scheurleer (1855–1927), Anton Schmid (1787–1857, Gluck), A. Seidl (1863–1928), O. G. Sonneck (1873–1928, Leiter der Musikabteilung der Library of Congress in Washington), Philipp Spitta (1841–1894, Bach und seine Zeit,

¹⁾ Die der Musikkritik zugewendeten Zeitschriften s. S. 1241 ff.

Schütz), Edmund van der Straeten (1826—1895, niederländische Musik), Alexander Wheelock Thayer (1817—97, Beethoven), Luigi Alberto Villanis (1863—1906), Joseph von Wasielewski (1822—96, Instrumentalmusik des 16.—18. Jahrhunderts, Schumann), J. B. Weckerlin (1821—1910), Carl Weinmann (1873—1929), A. Weißmann (1873—1929), Karl Friedrich Weitzmann (1808—1880, Klaviermusik), Rudolph Westphal (1826—92, antike Musik und Theorie), Karl von Winterfeld (1784—1852, protestantische Kirchenmusik, G. Gabrieli und seine Zeit), Philipp Wolfrum (1854—1919, evangel. Choral, Bach), Théodor de Wyzewa (1862—1917, Mozart).

Seit der Errichtung musikwissenschaftlicher Lehrkanzeln und Arbeitsinstitute an Universitäten und andern Hochschulen sind unter Führung hervorragender Fachvertreter ganze Schulen von Forschern entstanden. In Deutschland und Österreich kommen in erster Linie in Betracht: Wien (Guido Adler), Berlin (Philipp Spitta und Hermann Kretzschmar), Leipzig (Hugo Riemann), München (Adolf Sandberger), Straßburg (Gustav Jacobsthal). Der Wiener Schule gehören u. a. an: Hugo Botstiber, Erwin Felber, Rudolf Ficker, Wilhelm Fischer (Innsbruck), Josef Gregor, Zdzisław Jachimecki (Krakau), Knud Jepsen (Kopenhagen), Adolf Kocirz, Oswald Koller, Ernst Kurth (Bern), Josef Mantuani (Laibach), Alfred Orel, Dobrosław Orel (Preßburg), Heinrich Rietsch (Prag), Albert Smijers (St. Michielsegestel), Egon Wellesz, Josef Zuth. Heinrich Rietsch hat in Prag eine eigene Schule begründet, der Robert Lach, Robert Haas und Paul Nettel entstammen. Philipp Spittas Schüler sind u. a. Franz Bölsche, Oskar Fleischer, Max Friedländer, Hermann Gehrmann, Karl Krebs, Willibald Nagel, Karl Päsler, Adolf Sandberger, Rudolf Schwartz, Max Seiffert, Hermann Springer, Emil Vogel, Johannes Wolf. Von Hermann Kretzschmar resp. Johannes Wolf wurden herangebildet: Hermann Abert, Wilhelm Gustav Beckmann, Eduard Bernoulli, Edward Buhle, Hans David, Wolfgang Graeser, Karl Hasse, Alfred Heuß, Otto Kinkeldey, Wilhelm Krabbe, Torben Krogh, Josef Kromolicki, Robert Lachmann, N. Lott, Kathi Meyer, Hans J. Moser, Karl Nef, Friedrich Noack, Arthur Prüfer, Curt Sachs, Arnold Schering, Max Schneider, Georg Schünemann, Adam Soltys, Arno Werner, Werner Wolffheim, Philipp Wolfrum. Auch Hugo Leichtentritt und Albert Mayer-Reinach entstammen der Berliner Schule. Enkelschüler Kretzschmars sind Moritz Bauer (Bernoulli), Hans Schnoor (Schering) und Fritz Stein (Wolfrum). Gustav Jacobsthals bedeutendste Schüler sind Friedrich Ludwig und Peter Wagner; aus des ersteren Schule sind Higiní Anglès, Heinrich Bessler, Friedrich Gennrich, August Mahrenholz, Josef M. Müller-Blattau und H. Spitta hervorgegangen, aus Wagners Schule Karl Weinmann und Josef Gmelch. Hugo Riemann leitete die musikwissenschaftliche Ausbildung von Gustav Becking, Bernhard Engelke, Willibald Gurlitt, Kurt Rudolf Mengelberg, Karl Mennicke, Oskar von Riesemann, Rudolf Steglich, Albert Thierfelder u. a. Adolf Sandberger bildete u. a. heran: Ernst Bücken, Adolf Chybinski, Alfred Einstein, Karl G. Fellerer, Edgar Istel, Theodor Kroyer, Alfred O. Lorenz, Erich Schenk, Ludwig Schieder, Eugen Schmitz, Hans Scholz, Oskar Sonneck, Hermann Stephani, Berta Antonia Wallner, Theodor Wilhelm Werner. Theodor Kroyers Schüler sind Herbert Birtner, Hermann Halbig, Kurt Huber, Gustav Friedrich Schmidt, Helmut Schultz, Otto Ursprung und Hermann Zenck. Mehr oder weniger

autodidaktisch war der musikwissenschaftliche Studiengang von Theodor Frimmel, Georg Kinsky, Karl Stiehl, Hermann W. Waltershausen, Ernst von Werra und Friedrich Zelle.

Die wichtigsten lebenden Vertreter der französischen Musikwissenschaft außer den schon Genannten sind Paul Bergmans (Belgier), Ch. van den Borren (Belgier), Jean Chantavoine, Ernest Closson (Belgier), Maurice Emmanuel, Amedée Gastoué, Louis Laloy, L. de la Laurencie, Dom André Mocquereau, André Pirro, J. G. Prod'homme, Henry Prunières, Romain Rolland, Georges Comte de Saint-Foix, Albert Schweitzer, J. B. E. Julien Tiersot, A. Wotquenne (Belgier). Von englischen Musikforschern wären außer den schon genannten Mitarbeitern der „Oxford musical history“ und Editoren noch Herbert Antcliffe, Henry Davey, Edward Dent, R. W. H. Frere, W. J. Lawrence, John South Shedlock und A. H. Fox Strangways anzuführen. Italien ist durch Arnaldo Bonaventura, Leonida Busi, Raffaele Casimiro Casimiri, Gaetano Cesari, Stefano Davari, Lodovico Frati, Salvatore di Giacomo, Guido Pannain, Giuseppe Radiciotti, Corrado Ricci, G. Tebaldini, Fausto Torrefranca, Francesco Vatielli u. a. vertreten, Schweden durch Tobias Norlind, Norwegen durch O. M. Sandvik und Gerh. Schjelderup, Finnland durch Ilmari Krohn, Heikki Klemetti und Toivo Haapanen, Rußland durch Jean Baptist Thibaut. In den Vereinigten Staaten von Nordamerika wirken besonders Carl Engel, Waldo Pratt und Albert Stanley. Die Erforschung des jüdischen Tempelgesanges hat sich A. Z. Idelson zur Aufgabe gemacht.

Von lebenden Musikforschern und -schriftstellern seien noch genannt (ohne Anspruch auf Vollständigkeit):

A. Aber, W. Altmann, M. Arend, H. Bäuerle, G. Bagier, P. Bekker, F. K. Benndorf, H. Bewerunge, E. Bezecny, O. Bie, I. Biehle, E. Bienenfeld, F. Blume, I. Branberger, R. Buchmayr, M. Burkhardt, G. Calmus, A. E. Cherbuliez, H. Daffner, E. Decsey, I. Dimitrowitsch Engel, R. Engländer, H. Erpf, M. Graf, P. Griesbacher, K. Grunsky, F. Gysi, A. Hammerich, M. Hasse, W. Heinitz, Vl. Helfert, R. St. Hoffmann, R. H. Hohenemser, W. Kahl, L. Kamiensky, J. Kapp, O. Kaul, H. Keller, A. M. Klafsky, W. Klatte, Karl Kobald, H. Kralik, L. Landshoff, A. Leitzmann, L. v. Lütgendorff, P. Marsop, W. Merian, H. Mersmann, E. Meumann, K. G. Meyer, P. Mies, P. R. F. Molitor, G. Molnar, P. Moos, E. und H. Müller, K. Navratil, Karl Nef, A. Neisser, Zd. Nejedlý, W. Niemann, H. v. d. Pfordten, S. Pisling, A. Polinski, R. v. Procházka, E. Refardt, J. L. Reiß, G. Renker, L. Riemann, E. Rychnowski, K. L. Schaefer, X. Scharwenka, H. Schenker, F. Scherber, Leopold, Ernst, Karl, Anton, W. Schmidt, A. Schmitz, G. Schulz, K. Singer, J. Smend, R. Sondheimer, R. Specht, H. Spies, Fr. Spitta, H. Springer, P. Stefan, R. Stein, E. Steinhard, M. Steinitzer, H. Stephani, José Subirá Puig, G. Thouret, W. Trendelenburg, B. Ulrich, M. und G. H. Unger, F. Volbach, C. Vivell, F. W. Walter, F. Weingartner, J. H. Wetzell, L. und E. Wolff, H. P. v. Wolzogen.

Dem Vorgang der Komponisten folgend, die namentlich zur Zeit der Romantik im 19. Jahrhundert sich schriftstellerisch betätigten, wie in hervorragender Weise Berlioz, Schumann, Liszt, Wagner, Cornelius, Saint-Saëns, A. Boito, haben auch Tonsetzer unserer Zeit ihre „Bekenntnisse“ mitgeteilt, so V. Stanford, H. Parry, F. B. Busoni, H. Pfitzner, A. Schönberg u. a.

Wilhelm Fischer

MUSIKKRITIK

Mit der Ausbildung der als Musikkritik bezeichneten Funktion und mit der Sicherung der Grundlage, auf welcher diese Funktion möglich wird, hat der Begriff Musikkritik eine Umgrenzung gewonnen. Musikkritik im engeren Sinne dieses Begriffs setzt eine ständige und öffentliche Musikübung voraus und ein Instrument, welches die musikkritische Äußerung verbreitet. Dieses Instrument ist die periodische Presse. So wird jetzt unter Musikkritik die mehr oder minder regelmäßig für die Öffentlichkeit verantwortlich gegebene Urteilsäußerung über musikalische Werke und Leistungen verstanden. Urteile über Zustände und Einrichtungen des Musiklebens greifen in den Bereich der Musikpolitik über: sie sind nur in einem uneigentlichen Sinne zur Musikkritik zu rechnen.

Die musikkritischen Anfänge reichen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts zurück. Über Ansätze und Versuche, die in älteste Zeiten zurückführen, hat Arnold Schering wertvolles Material zusammengetragen. Die englischen und französischen Zeitschriften, das „Gentlemen's Magazine“, Addisons „Spectator“, der „Tatler“, „der „Mercure galant“, bezogen musikalische Dinge und Ereignisse in ihrer Gesellschaftsbetrachtung ein. Urteile und Berichte in Reisedarstellungen, in Korrespondenzen, in ästhetischen und historischen Werken suchten Ersatz zu geben für die regelmäßige kritische Information über musikalische Dinge. Burney fügt in den dritten Band seiner General History einen „Essay on musical criticism“ ein, in welchem er das Nichtvorhandensein einer Musikkritik in England bedauernd feststellt und mit psychologischer Einsicht Winke für die Urteilsfindung gibt. Zu der Zeit, wo Burney schrieb, war in Deutschland bereits eine musikkritische Fachpresse begründet. Der Weg, der diese Entwicklung bezeichnet, beginnt bei Mattheson. Seine „Critica musica“ (1722), sein „Musikalischer Patriot“ (1728), Lorenz Mizlers „Musikalische Bibliothek“ (1736), Scheibes „Critischer Musicus“ (1737), Marpurgs „Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik“ (1755) und „Kritische Briefe über die Tonkunst“ (1760) bezeichnen die Hauptstationen. Diese ältesten musikalischen Zeitschriften waren stückweise erscheinende Arbeiten eines einzelnen Autors über musikästhetische Gegenstände, durch dogmatische Enge und hemmungslose Streitsucht gezeichnet. Grundsätzliche Polemik, mit maßloser Grobheit geführt, erdrückte oft die positive kritische Arbeit. Mattheson entstellt die höchst ausführliche, in alle Einzelheiten gehende Untersuchung der Händelschen Johannispassion durch eine bösertige Grausamkeit. Zukunftskritik im engsten Sinne, geht das Urteil meist vom Handwerksmäßigen, von der theoretischen Regel aus. Wenn Mizler sich mit Graefes Sammlung verschiedener und auserlesener Oden von 1737 beschäftigt, so interessiert ihn im wesentlichen nur die falsche Deklamation und formales Detail. Ein freier Geist, wie Scheibe, der Gottscheds Bahnen folgte, wurde bei seiner negativen Bachkritik, die sich zu hartnäckigem Streit auswirkte, als bewußter Vertreter neuer künstlerischer Zeitideen immerhin von tieferen Gründen bestimmt. Die individuelle Kunsterscheinung trat zurück hinter dem Interesse an der ästhetischen Theorie und ihrer Verteidigung. Man wandte sich nicht an den großen Kreis der Musikfreunde, sondern hielt sich an die Spezialkenner und suchte bei ihnen recht zu behalten. Das Urteil wurde in rationalistischem Sinne engen Bindungen unterworfen, unter welchen der Schematismus der Affektenlehre besonders mächtig wurde.

Der Schritt von ästhetischer Polemik zu freier kritischer Einstellung gegenüber dem künstlerischen Objekt wurde bald getan. Die Basis der musikliterarischen Arbeit wurde verbreitert. Die „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“, die Johann Adam Hiller anonym herausgab (1766), machten zuerst den Versuch, Erscheinungen und Ereignisse des Musiklebens in größerer Mannigfaltigkeit in ihren Gesichtskreis einzubeziehen. Gefördert wurde diese Tendenz durch die zunehmende Bewegung im öffentlichen Musikleben. Neben Nachrichten über auswärtige Ereignisse finden sich kritische Berichte über Aufführungen. Langsam erkannte man die Aufgabe, die wir heute der Musikkritik als eine der wichtigsten zusprechen: das Ganze der musikalischen Erscheinungen einführend und wertend in ein Bild zu fassen. Die Kritik kam aus der Beschränktheit des Fehler suchenden Rezensenten heraus. Sie gewöhnte sich daran zum Musikliebhaber zu sprechen, ihn zu unterrichten und aufzuklären. Diese musikliterarische Arbeit wurde in den beiden letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts besonders rege. Unter den zum Teil nur kurzlebigen Zeitschriften wurden Forkels „Musikalisch-kritische Bibliothek“, Cramers „Magazin der Musik“, Bosslers „Musikalische Real-Zeitung“ wichtig. Voglers „Betrachtungen der Mannheimer Tonschule“ vertraten gegenüber diesen mehr populären Organen in ihren eingehenden Analysen theoretische Fachkritik. In Johann Friedrich Reichardt erstand eine einflußreiche Kritikerpersönlichkeit von größter Aktivität, bedeutend als künstlerisches und kritisches Temperament, gedankenreich, von starkem Mitteilungsdrange, oft verletzend und rücksichtslos: der Typus des impulsiven Kritikers, ungünstig beeinflusst von seinem Selbstbewußtsein als Komponist, widerspruchsvoll, in bezug auf die Sachlichkeit des Urteils nicht unanfechtbar.

Die Kritik spiegelt den geistigen Zustand der Zeit. Nach der Starrheit des schreib- und streitlustigen Rationalismus drängte das freie Persönlichkeitsgefühl zur Entfaltung. Reichardt, der schon früh mit kritischen Broschüren heraustrat, gewann durch sein „Musikalisches Kunstmagazin“ (1782) und mehrere andere Zeitschriften autoritativen Einfluß. Eine anonyme, ihm mit Unrecht zugeschriebene Publikation „Bemerkungen eines Reisenden über die 1787–1788 zu Berlin gegebenen öffentlichen Musiken“, rief eine Entgegnung hervor, welche die erste kritische Arbeit von Karl Friedrich Rellstab darstellt. Dieser hatte nicht nur den leidenschaftlichen Willen zu kritischem Wirken, sondern er fühlte auch die Eignung und die Berufung dazu. Die Tageszeitungen hatten ihren Interessenkreis immer mehr auf die Musik ausgedehnt: in Berlin befaßten sich die Spenersche und die Vossische Zeitung vorbereitend und berichtend mit musikalischen Werken und Ereignissen. Karl Friedrich Rellstab übernahm 1808 das musikkritische Amt in der Vossischen Zeitung und führte es fünf Jahre hindurch bis zu seinem Tode. In Reichardt und in K. F. Rellstab formte sich zum ersten Male das Bild des Berufskritikers. Im Jahre 1798 begann die Allgemeine Musicalische Zeitung in Leipzig bei Breitkopf & Härtel zu erscheinen: Friedrich Rochlitz bereitete den Weg für eine freiere Auffassung vom Wesen der Tonkunst und der schöpferischen Persönlichkeit. Seine Zeitschrift hat sich den weiten kritischen Blick offen gehalten. Hier erschien um 1810 E. T. A. Hoffmann mit seiner Beethovendeutung, die eine geniale kritische Tat und einen Markstein in der Geschichte der Musikkritik bedeutet. Hoffmann vereinigt analytische Fundierung des Urteils mit einer Intuition der geistigen Kräfte. Die romantische Musikauffassung, die in einem mystischen Untergrund wurzelt, spricht sich im bildmäßigen Er-

fassen des Kunstwerks aus. Mit Hoffmann erhebt sich die Musikkritik zu Leistungen von schöpferischem Eigenwert. Auch Carl Maria von Weber griff in persönlicher Art in die musikkritische Bewegung ein. In Wien sammelte sich eine ebenso gründliche wie begeisterte Kritikerarbeit in der „Wiener Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ (1818), wo I. von Mosel, Kanne und I. von Seyfried schrieben. Gottfried Webers 1824 begründete „Cäcilia“ gab ernsthaften kritischen Arbeiten Raum, Adolph Bernhard Marx kämpfte in seiner „Berliner allgemeinen musicalischen Zeitung“ von 1824 an als Wegebereiter Beethovens und mußte von Dorn in der Cäcilia einen Tadel für die Einseitigkeit hören, die nur das Höchste, Bach und Beethoven, anerkenne. Mit der Verbreiterung des Konzert- und Virtuosenbetriebs trat neben der Beurteilung der Werke die Aufführungskritik immer mehr in den Vordergrund. Anonyme Beiträge, zum großen Teil von Dilettanten herrührend, nahmen einen breiten Raum ein. Sie haben meist lediglich den Wert eines Tatsachenberichts. Die Anonymität der Kritik, welche das Moment der persönlichen Verantwortlichkeit aufhebt, und die im Laufe der Zeit fast ganz verschwunden ist, wurde früher mit seltsamen Gründen verteidigt. Als Kritiker der Vossischen Zeitung gelangte Ludwig Rellstab, der Sohn, zu einer Machtstellung, die er durch seinen übereifrigen Kampf gegen Spontini befestigte: er begründete 1830 eine eigene Zeitschrift „Iris“, die bald ebenso wie die nach Rochlitz' Tode von G. W. Fink geleitete Leipziger Zeitung in ihrer kritischen Frische und Regsamkeit zurückging.

Im Jahre 1834 erschien Robert Schumann mit seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ und löste die Kritik aus der Erstarrung, die nach einer Zeit des Aufschwungs eingetreten war. Schumanns Persönlichkeit als Kritiker hebt sich aus der ihn umgebenden Mittelmäßigkeit um so bedeutender heraus. Der schaffende Musiker war zugleich ein geborener Kritiker. Wert und Einfluß seiner kritischen Tätigkeit lag im sicheren Erfühlen der neuen Werte und im künstlerischen Schwung der Formulierung. Von Mattheson bis Schumann führt der Weg aus gelehrtem nüchternem Spezialistentum zu freier begeisterungswilliger Empfangsbereitschaft. Das intuitive Erkennen des schöpferisch Neuen, das Hinausschauen über ästhetische Theorie, das Mitschwingen der künstlerischen Persönlichkeit war die Geburt der Musikkritik in ihrem höchsten Sinne.

In geistiger Nähe von Robert Schumann steht Berlioz: der Bedeutendste unter den Schaffenden, die Berufskritiker waren. Fast dreißig Jahre lang wirkte er am „Journal des Débats“: mit wundervollem Schwung, wo er sich begeistern kann, gereizt und überscharf in der Ablehnung des Mittelmäßigen, oft gewaltsam, von Zorn und Haß getrieben. In Frankreich, wie überall außerhalb Deutschlands, hatte sich der Ausbau des musikkritischen Schrifttums langsamer vollzogen. Von 1827 an wirkte Fétis als Herausgeber und Kritiker der von ihm begründeten „Revue Musicale“ und der „Revue et Gazette Musicale“, die bis in das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts die bedeutendste kritische Zeitschrift Frankreichs darstellte. In England tat sich die Monatsschrift „The Harmonicon“ von 1823 an durch umfassende und gründliche Berichte hervor. In Italien beherrschte die bei Ricordi seit 1842 erscheinende „Gazetta Musicale di Milano“ vor allem unter Filippo de Filippi das musikkritische Gebiet.

In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde Stoff und Antrieb der Musikkritik von der neuen Kunst gegeben, die durch Wagner, Liszt und die neudeutsche Schule bezeichnet wird. Aus dem Streit der Meinungen wurde eine Parteisache. Die Schumannsche Zeitschrift, die sich von Anfang an auf ein Programm der Erneuerung und Bewegung eingestellt hatte, prokla-

mierte unter ihrem neuen Herausgeber Franz Brendel den Kampf für einen „musikalischen Fortschritt“. Die älteren Fachorgane sammelten sich zu einer Reaktion gegen den Vorstoß: die Tagespresse verstärkte die Spaltung der kritischen Meinung. Wagner selbst hat im Gegensatz zu Schumann und Berlioz trotz der Fülle seiner kritischen Wertungen und Perspektiven nicht als Kritiker im eigentlichen Sinne, sondern als Vorkämpfer seiner Reformideen zu gelten. Der schaffende Künstler ist meist um so weniger zum Kritiker berufen, je stärker und eigenwilliger seine schöpferische Persönlichkeit ist. Der Zustand einer parteimäßigen Stellungnahme dauerte als eine schwere Gefahr für die geistige und ethische Haltung der Musikkritik auch dann noch an, als der Kampf um Wagner beendet war und neue Probleme künstlerischer Wandlung das Musikschaffen und die Musikkultur beherrschten.

Aus dem Bilde unerfreulicher Zerrissenheit treten Erscheinungen wie Ambros heraus, der auch als Tageskritiker arbeitete. In Wien stand Eduard Hanslick als stärkste Persönlichkeit und mächtigster Wortführer der konservativen Richtung da. Umfassendes Wissen, logische Schärfe und flüssige Darstellungskunst verschafften seiner kritischen Stimme den größten Einfluß. Seine Linie wird heute von Julius Korngold, seinem Nachfolger an der „Neuen Freien Presse“, fortgesetzt. Ludwig Speidel, der Feuilletonredakteur des Blattes, und K. E. Schelle wirkten in gleicher Richtung wie Hanslick. Für die Berliner Art dieser Kunstbetrachtung sind Männer wie Heinrich Ehrlich, Gustav Engel, Otto Gumprecht bezeichnend, die eifrig und nüchtern das kritische Amt versahen. In Berlin stand in Wilhelm Tappert der stärkste Vorkämpfer und Parteigänger der Wagnerschen Kunst auf. In diesen Kämpfen kam die Kritik nur allzu leicht in die Gefahr, zu kunstpolitischer Polemik herabzusinken. Ein merkwürdiges Beispiel bietet die kurze musikkritische Tätigkeit des jungen Hugo Wolf, die heute mit Recht in ihrem positiven Werte anerkannt, aber auch überschwenglich idealisiert wird. Durch Maßlosigkeit und Feindseligkeit des Urteils und ungeheuerlichen Schimpftun brachte sich seine oft so notwendige, künstlerisch begründete und prachtvoll formulierte Kritik, sein mit jugendlicher Leidenschaft geführter Streit gegen die starrsinnige Ablehnung des Neuen um alle Wirkung.

Einige Namen mögen Richtung und Wirken der Musikkritik vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart andeuten. Unter den (S. 1238 ff.) verzeichneten Musikschriftstellern haben sich viele auch als Musikkritiker betätigt. Als Wortführer an Tageszeitungen im deutschen Sprachbereich seien Richard Batka, Elsa Bienenfeld, H. Chevalley, Ernst Decsey, Max Graf, Karl Holl, Max Kalbeck, Wilhelm Klatte, Heinrich Kralik, Carl Krebs, Max Marschalk, O. Neitzel, Bernhard Pfohl, Leopold Schmidt, W. Schrenk, Richard Specht; als kulturpolitisch eingestellte Kräfte Arthur Seidl, Karl Storck, Paul Marsop genannt. Persönlichkeiten von scharfer Prägung, wie Oscar Bie, Paul Bekker, Adolf Weißmann, bezeichnen die Mannigfaltigkeit der individuellen Leistung, Namen wie Alfred Einstein und Alfred Heuß, die Verbundenheit mit der wissenschaftlichen Forschung¹⁾. Die kritische Bewegung im Zeitschriftengebiet wird durch die Herausgebernamen E. W. Fritsch, Otto Leßmann mit seinem Nachfolger P. Schwers bis zu Bernhard Schuster, Paul Stefan, E. Steinhard, Hans Mersmann belegt. Die neuere Musikkritik Frankreichs führt von Adolphe Jullien über Camille Bellaigue, Alfred Bruneau, Jean Marnold, George Servières, Julien Tiersot bis zu J. Chantavoine,

¹⁾ Der geehrte Verfasser dieser Studie ist da mit an erster Stelle zu nennen. Der Herausgeber.

Hugues Imbert, Louis Laloy, Henry Prunières, Emile Vuillermoz. Ernest Newman, W. Barclay Squire, A. H. Fox Strangways, Edward J. Dent, Edwin Evans, Dunton Green, A. Eaglefield-Hull belegen Persönlichkeiten und Tendenzen der Musikkritik in England. Gaetano Cesari, Guido M. Gatti, Fausto Torrefranca wirken führend in Italien. Für Amerika sind H. E. Krehbiel, W. J. Henderson, James Huneker, O. Downes, O. G. Th. Sonneck, Carl Engel, I. Schwerke zu nennen; für Spanien Rogelio Villar und Adolfo Salazar; für Skandinavien Angul Hammerich (Dänemark), Tobias Norlind (Schweden), Reidar Mjøen (Norwegen); für Belgien M. Kufferath, E. Closson; für Holland L. M. G. Artzenius, W. Pijper, H. Rutters, P. Sanders; für Polen der dem 19. Jahrhundert angehörende Józef Sikorski, St. Niewiadomski, M. Gliński, Z. Jachimecki, L. Kamiński, F. Szopski; für die Tschechoslowakei J. Löwenbach, Z. Nejedly; für Rußland A. N. Seroff, V. Derschanovsky, J. Gleboff, V. M. Belaiev.

Aufgaben und Pflichten der Musikkritik sind immer schärfer erkannt worden. Der Zensuren erteilende Rezensent, der am Äußeren der Erscheinungen hängende Berichterstatte verschwindet immer mehr hinter dem auf die großen künstlerischen und kulturellen Zusammenhänge blickenden Kritiker. Die tiefgreifenden Veränderungen der Zeit haben neue Aufgaben geschaffen. Neben den rein künstlerischen Zielen treten die kunstpolitischen stärker denn je hervor. Die mitten in den Kämpfen um neue Stilprobleme stehende Kritik von heute sieht die Pflicht, über den Parteistandpunkt hinaus sachliche Fundierung mit zeitverbundener geistiger Haltung zu vereinigen. Diese Kritik wehrt sich gegen die von radikaler Seite versuchte Politisierung: gegen Haßreaktion und agitatorische Leidenschaft. Die Festigung der Musikkritik wird von der Musikwissenschaft gefördert. Immer mehr wird die kritische Arbeit musikwissenschaftlich gebildeten Kräften anvertraut. Der im Jahre 1913 begründete Verband deutscher Musikkritiker richtet seine Tätigkeit auf die Hebung des Kritikerstandes und auf die Kontrolle des Berufslebens. Entgegen dem Paradoxon Oscar Wildes, nach dem jede Kritik ungerecht sein müsse, schwebt die von Guido Adler für den Historiker geforderte Objektivität auch der Musikkritik, die man oft mit einem gewissen Recht angewandte Musikwissenschaft genannt hat, als erreichbares Ziel vor. Die Bedingungen geistiger, psychologischer, ethischer Art, die als Grundlagen der Berufseignung gelten müssen, werden über alle Unterschiede der Welt- und Kunstanschauung, des Temperaments und der individuellen Persönlichkeit hinaus anerkannt. In der Richtung eines Zusammenfassens aller Forderungen des musikkritischen Berufs wird die Sicherung einer vollwertigen und produktiven Arbeit gesucht.

Literatur

Freystätter, W.: Die musikalischen Zeitschriften. 1884. — Krome, F.: Die Anfänge des musikalischen Journalismus in Deutschland. 1897. — Striffling, L.: Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII^e s. 1912. — Stege, F.: Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre. Zeitschr. f. Musikwiss. Jg. 10. — Schering, A.: Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1928. — Kaiser, G.: Beiträge zu einer Charakteristik C. M. von Webers als Musikschriftsteller. 1910. — Guttman, O.: J. K. F. Rellstab. Diss. Leipzig 1910. — Kroll, E.: Hoffmanns musikalische Anschauungen. Diss. Königsberg 1909. — Bekker, P.: Das deutsche Musikleben. 1916. — Calvocoressi, M.: The principles and methods of musical criticism. 1923. — Friedland, M.: Kritik als kulturphilosophisches Problem. 1925. — Springer, H.: Normen und Fehlerquellen der Musikkritik. Melos 1925. — Matzke, H.: Musikökonomik und Musikpolitik. 1927. — Mahling, F.: Musikkritik, Universitas-Archiv 23, 1929.

Hermann Springer

VERZEICHNIS DER NOTENBEISPIELE

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 1—17: Musikstücke exotischer Naturvölker. | . |
| 1. Gesang der Bellakula-Indianer | 5 |
| 2. Gesang der Chippewä-Indianer. | 6 |
| 3. Gesang der Wedda auf Ceylon | 6 |
| 4. Gesang der Wedda | 6 |
| 5. Gesang der Murray-Insulaner in der Torresstraße | 6 |
| 6. Gesang der Indianer aus Britisch-Kolumbien | 6 |
| 7. Gesang der Murray-Insulaner | 6 |
| 8. Gesang der Salomo-Inselbewohner | 6 |
| 9. Musikstück der Nutka-Indianer, Britisch-Kolumbien | 7 |
| 10. Musikstück der Indianer aus Britisch-Kolumbien | 7 |
| 11. Musikstück der Indianer aus Britisch-Kolumbien | 7 |
| 12. Musikstück der Kwakiutl-Indianer | 7 |
| 13. Instrumentalstück der Salomo-Inselbewohner | 8 |
| 14. Musikstück der Salomo-Inselbewohner | 8 |
| 15. Desgleichen | 9 |
| 16. Desgleichen | 9 |
| 17. Gesang der Wasukuma | 9 |
| 18—29: Musikstücke orientalischer Kulturvölker. | |
| 18. Chinesischer Ahnenhymnus | 13 |
| 19. Chinesisches Volkslied | 14 |
| 20. Siamesischer Fächertanz | 21 |
| 21. Annamitisches Musikstück | 21 |
| 22. Kasantatarisches Musikstück | 21 |
| 23. Sibirisch-tatarisches Musikstück | 21 |
| 24. Kirgisisches Musikstück | 21 |
| 25. Baschkirisches Musikstück | 21 |
| 26. Mischerisches Musikstück | 21 |
| 27. Altarabischer Gesang von Abdolkadir ben Isa | 25 |
| 28. Krimtatarisches Maqam | 28 |
| 29. Javanisches Gamelanstück | 29 |
| 30. Delphischer Hymnus an Apollon | 63 |
| 31. Lied des Seikilos | 66 |
| 32. Jemenische Weisen (Fragmente) | 77 |
| 33. Englische Neumen des 11. Jahrhunderts | 103 |
| 34. St. Galler Neumen mit Literae significativae des 10. Jahrhunderts | 105 |
| 35. Germanische Neumen (Hufnagelschrift) des 15. Jahrhunderts | 107 |
| 36. Chor- und Solopsalmodie im Gregorianischen Choral (Fragmente) | 109 |
| 37. Antiphone Ecce Sacerdos nach Kodex 391, St. Gallen, p. 186 | 112 |

| Nr. | Seite |
|--|-------|
| 38. Antiphone Statuit nach Kodex 339, St. Gallen, p. 27 | 112 |
| 39. Alleluja Benedictus nach Kodex 339, St. Gallen, p. 115 | 113 |
| 40. Hymnus Veni redemptor | 113 |
| 41. Alleluja und daraus gebildete Notkersche Sequenz Grates nunc omnes | 114 |
| 42. Hymnus Tous phosteras, aus Kodex 883, Nationalbibliothek Athen | 131 |
| 43. Stereoson mou ton noun aus Kodex Grottaferrata E. 7. II | 136 |
| 44. Sticheros des 6. Echos. Übertragung einer russischen Krjuki-Notation | 145 |
| 45. Fragmente jüdischer Bibelweisen | 150 |
| 46. Kolnidremelodie | 151 |
| 47. Fragment einer jüdischen Weise | 152 |
| 48. Pilgergesang O Roma nobilis aus Rom, Vat. 3227 und Monte Cassino Q 318 | 161 |
| 49. Aurea personet lyra aus Florenz, Bibl. Naz. Conv. soppr. F 3, 565 | 162 |
| 50. Organum nach der Musica enchiriadis | 164 |
| 51. Zweistimmiger Hymnus auf den heiligen Magnus aus Upsala, Kodex C 233. | 167 |
| 52. Fragmente aus der Lamentatio Rachel aus Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 | 169 |
| 53. Fragmente aus dem Sponsus-Spiel aus Paris, Bibl. Nat. lat. 1139 | 170 |
| 54. Zweistimmiges Organum Alleluja Angelus domini aus Chartres 109 | 175 |
| 55. Anfang eines zweistimmigen Benedicamus aus Paris, Bibl. Nat. lat. 3719 | 179 |
| 56. Anfang des zweistimmigen Viderunt Hemanuel aus Paris, Bibl. Nat. lat. 3719 | 179 |
| 57. Anfang des zweistimmigen Viderunt Hemanuel aus Paris, Bibl. Nat. lat. 3549 | 179 |
| 58. Fragment aus dem zweistimmigen Nostra phalanx aus Santiago, Kodex Calixtinus | 182 |
| 59. Fragment aus dem zweistimmigen Gratulantes aus Santiago, Kodex Calixtinus | 182 |
| 60. Dreistimmiger Benedicamus-Tropus Congaudeant aus Santiago, Kodex Calixtinus | 182 |
| 61. Rondellus En ma dame und Veni sancte spiritus spes | 184 |
| 62. Fragmente aus Veritas, equitas, largitas corrui aus Paris, Bibl. Nat. frç. 196 | 185 |
| 63. Conductus Beata viscera Marie von Perotin aus Wolfenbüttel Helmst. 1099 | 187 |
| 64. Dirai vos von Marcabru | 189 |
| 65. Lancan veila folha von Bernart von Ventadorn | 190 |
| 66. Tanzlied Kalenda maya von Raimbaut von Vaqueiras und Souvent souspire | 190 |
| 67. Romanze En un vergier | 195 |
| 68. Refrainlied Joliement doi chanter aus dem Chansonnier de Noailles mit Refrain-Parallelen | 196 |
| 69. Höfisches Minnelied De fine amor von Thibaut de Champagne und sein geistliches Kontrafaktum Vivre touz temps | 197 |
| 70. Streitgedicht Adan, vauriés vous manoir von Adam de la Halle aus Paris, Bibl. Nat. frç. 25566, Arras 657 und Rom, Vat. Reg. 1490 | 199 |
| 71. Kreuzlied Nu alerst lebe ich mir werde von Walther von der Vogelweide | 204 |
| 72. Mailied Der walt unde angher von Fürst Wizlaw von Rügen | 205 |
| 73. Meistersingerweise Wer ler in den geschrifften such von Michel Beheim aus Heidelberg 312 und nach Adam Puschman | 206 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 74. Silberweise Salve, ich grus dich schone von Hans Sachs | 206 |
| 75. Weihnachtslaude Gloria in cielo aus Cortona 91 und Florenz, Bibl. Naz. II I 122 | 211 |
| 76. Lauda Stella nuova 'nfra la gente aus Cortona 91 | 211 |
| 77. Lauda Sancto Lorenzo aus Florenz, Bibl. Naz. II I 122 | 211 |
| 78. Fünf Fragmente aus den Cantigas de S. Maria von Alfons X. | 213 |
| 79. Fragment aus dem zweistimmigen Oster-Alleluja Pascha nostrum aus Leonin's Magnus Liber | 216 |
| 80. Anfang des zweistimmigen Oster-Graduals Hec dies aus Leonin's Magnus Liber | 217 |
| 81. Anfänge der zweistimmigen Conductus Hac in die rege nato und Hac in die Gedeonis | 223 |
| 82. Anfang des Versus des dreistimmigen Alleluja Nativitas von Perotin aus Montpellier H 196 | 226 |
| 83. Anfang des vierstimmigen Weihnachts-Graduals Viderunt von Perotin aus Florenz, Laur. pl. 29, 1 mit der vierstimmigen Motette Vide prophecie | 229 |
| 84. Anfang einer zweistimmigen Clausula Et gaudebit und der aus ihr abgeleiteten zwei- und dreistimmigen Motetten und Doppelmotetten | 234 |
| 85. Anfang einer zweistimmigen Clausula In Bethleem und der aus ihr abgeleiteten Motette und Doppelmotette | 237 |
| 86. Schluß einer zweistimmigen Clausula Ne und der aus ihr abgeleiteten Motetten und Parallelen zum Refrain Qi mon cuer et mon cors a | 240 |
| 87. Fragmente aus der dreistimmigen Doppelmotette He amours und Amour-rousement mit Refrain-Parallelen | 242 |
| 88. Fragmente aus drei den Refrain Dieus je n'i os aler usw. benutzenden Doppelmotetten. | 244 |
| 89. Zweistimmige Motette Tot le premier jor de mai aus München mus. 4775 | 246 |
| 90. Zweistimmige Motette L'en dit qe j'ai amé aus Wolfenbüttel Helmst. 1099 | 247 |
| 91. Zweistimmige Motette Maniere esgarder aus München mus. 4775 | 248 |
| 92. Anfang der Doppelmotette Aucun ont und Lonctens me sui von Petrus de Cruce | 254 |
| 93. Anfang der Doppelmotette Descendi in ortum mit drei verschiedenen Tripla | 257 |
| 94. Fragment aus La seconde Estampie Royal aus dem Chansonier du Roi | 261 |
| 95. Vierstimmige Doppelballade Ne quier veoir und Quant Theseus von Guillaume de Machaut | 270 |
| 96. Fragmente aus dem zweistimmigen Madrigal Un bel sparver von Jacopo von Bologna | 283 |
| 97. Schluß des zweistimmigen Madrigals Nel mezzo a sei paon von Giovanni da Cascia | 284 |
| 98. Schluß der dreistimmigen Caccia Con bracchi assai von Piero | 284 |
| 99. Dreistimmiges Tripelmadrigal Musica son, Ciascun vuole und Gia furon von Francesco Landini | 287 |
| 100. Fauxbourdon Pange lingua | 299 |

| Nr. | Seite |
|--|-------|
| 101. Anfang des <i>Salva nos domine</i> des Dufay | 300 |
| 102. Fragmente aus <i>Hobrechts Salve regina</i> | 311 |
| 103. Fragment aus <i>Hobrechts Missa L'homme armé</i> | 314 |
| 104. Fragment aus <i>Josquins Motette Inviolata, integra</i> | 315 |
| 105. Fragment aus <i>Josquins Motette</i> | 316 |
| 106. <i>Kyrie</i> aus <i>Josquins Missa Pange lingua</i> | 318 |
| 107. H. Jsaac, <i>In Gottes Namen fare wyr</i> | 321 |
| 108. Kolorierung der Choralweise <i>Benedicta sit sancta trinitas</i> in Tr. 88 und im Chor. Const. Heinrich Isaacs | 324 |
| 109. Fragment aus der Sequenz <i>Solemnia celebrantes</i> aus Isaacs Chor. Const. | 324 |
| 110. Anfang von Isaacs <i>Missa paschalis</i> | 325 |
| 111. <i>Clemens non Papa</i> , <i>Motette Levavi oculos</i> , Anfang | 328 |
| 112. Pierre Cléreau, <i>Missa In me transierunt</i> , <i>Kyrie</i> | 330 |
| 113. Orlando Lasso, <i>Motette In hora ultima</i> , Fragment | 332 |
| 114. — <i>Madrigal Christe, dei soboles</i> , Anfang | 333 |
| 115. G. P. Palestrina, <i>Lamentatio Hieremiae prophetae</i> , nach Arch. Mus. Lat. Cod. 59 | 337 |
| 116. — Umgestaltung des Modells in der <i>Missa Dum complementur</i> | 340 |
| 117. — <i>Motette Crucem sanctam subiit</i> , Anfang | 342 |
| 118. — <i>Motette Alleluja, tulerunt</i> , Schluß | 343 |
| 119. — <i>Geistliches Madrigal Vergine bella</i> , Fragment | 344 |
| 120. — <i>Motette Dum ergo essent</i> , Fragment | 345 |
| 121. — <i>Motette Vidi turbam</i> , Fragment | 346 |
| 122. Chr. Morales, <i>Matutin-Responsorium O vos omnes</i> , Fragment | 348 |
| 123. T. L. da Victoria, <i>Canticum Zachariae</i> , Fragment | 349 |
| 124. A. Willaert, <i>Pater noster</i> , Fragment | 349 |
| 125. — <i>Magnifikat</i> , Fragment | 350 |
| 126. Cl. Merulo, <i>Motette In Deo speravit</i> , Fragment | 351 |
| 127. G. Gabrieli, <i>Tedeum</i> , Fragment | 352 |
| 128. — <i>Motette Ego dormivi</i> | 353 |
| 129. — <i>Imitationsthema Timor et tremor</i> | 354 |
| 130. J. Gallus, <i>Ave Maria</i> , Anfang | 355 |
| 131. — <i>Michael coeli signifer</i> , Anfang | 356 |
| 132. — <i>Motette Estote fortes in bello</i> , Anfang | 356 |
| 133. — <i>Motette</i> , Fragment | 356 |
| 134. Anonyme <i>Frottole</i> . Lib. VII ^{mo} , Nr. 27. <i>Poi chel ciel</i> | 360 |
| 135. J. Arcadelt, <i>Madrigal Ancidete-mi pur grievi martiri</i> | 363 |
| 136. Ciprian de Rore, <i>Madrigal</i> , Lib. Imo, <i>Strane rupi</i> , Fragment | 366 |
| 137. Luca Marenzio, <i>Madrigal</i> , Lib. Imo, <i>Strinse Amarilli</i> , Fragment | 367 |
| 138. A. Willaert, <i>Canzona villanesca alla Napolitana</i> , <i>Cingari simo</i> | 370 |
| 139. G. L. Primavera, <i>Canzon Napolitana</i> , <i>Dolce mi seria uscir</i> | 372 |
| 140. Jo. Baston, <i>Chanson amoureux</i> , Fragment | 374 |
| 141. Passereau, <i>Chanson Il est bel et bon</i> , Fragment | 374 |
| 142. Lorenz Lemlin: <i>Schelmenlied</i> , <i>Der gutzgauch auf dem zaune saß</i> | 377 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 143. Conrad Paumann, Bearbeitung des Liedes Der summer aus dem Lochheimer Liederbuch. Fundamentum organisandi | 384 |
| 144. G. Cavazzoni, Ricercar, Fragment | 388 |
| 145. — Choralbearbeitung Christe redemptor, Fragment | 392 |
| 146. L. Kleber, Präambulum | 393 |
| 147. G. Gabrieli, Intonazione secundo tono | 393 |
| 148. Anfang eines Reigens und entsprechenden Nachtanzes | 396 |
| 149. J. A. Dalza, Italienische Lautentabulatur | 398 |
| 150. Anriquez de Valderávaro, Spanische Lautentabulatur | 400 |
| 151. J. B. Besardus, Ältere französische Lautentabulatur | 402 |
| 152. Ph. Fr. Le Sage de Richee, Neufranzösische Lautentabulatur | 404 |
| 153. Melchior Newsidler, Altdeutsche Lautentabulatur | 406 |
| 154. Bernhard Schmid, Deutsche Orgeltabulatur. | 408 |
| 155. Peri, Orfeo, Rezitativfragment, Che sospirar | 418 |
| 155a. Caccini, Orfeo, Rezitativfragment der gleichen Stelle | 419 |
| 156. Cl. Monteverdi, Orfeo, Tokkata, Anfang | 420 |
| 157. St. Landi, S. Alessio, Scherzlied der Pagen, Fragment | 422 |
| 158. Cl. Monteverdi, Incoronazione di Poppea, Duett Pur timiro, Fragment | 425 |
| 159. Cavalli, Dafnc, Lamento, Fragment | 425 |
| 160. — Le Nozze di Teti e Pelide, Sinfonia, Anfang | 426 |
| 161. — Ciro, Vorspiel, Fragment | 427 |
| 162. L. Luzzaschi, Madrigal Ch'io non t'a mi cor mio, Fragment | 431 |
| 163. Sig. d'India, Canzonetta Le Musiche | 433 |
| 164. — Madrigal Intenerite voi, Le Musiche, Fragment | 433 |
| 165. Cl. Monteverdi, Partenza amorosa, Rezitativ Se pur destina, Fragment | 436 |
| 166. G. P. Berti, Kantate Oh con quanta vaghezza | 437 |
| 167. A. Falconicri, Kantate, Deh dolc' anima mia | 438 |
| 168. M. A. Cesti, Kantate Tu m'aspettasti al mare | 439 |
| 169. Nun bitten wir den heiligen Geist, aus Walters Gesangbuch nach Babst | 448 |
| 170. Christ ist erstanden aus J. Walters Gesangbuch, Fragment | 449 |
| 171. H. Schütz, Psalm 84, Wie sehr lieblich und schöne, Anfang | 453 |
| 172. — Passion nach Matthäus, Fragment | 455 |
| 173. Tob. Michael, Musicalische Seelenlust II/3, Fragment | 458 |
| 174. Joh. Herm. Schein, Christ, unser Herr, zum Jordan kam | 459 |
| 175. H. Schütz, Kleine geistliche Konzerte Nr. 4, O süßer, o freundlicher, o gütiger Herr Jesu Christe | 461 |
| 176. Joh. Crüger, Fröhlich soll mein Herze springen | 465 |
| 177. Freylinghausensches Geistreiches Gesangbuch, Fragmente | 466 |
| 178. Reinhard Keiser, Passion, Fragment | 469 |
| 179. S. Scheidt, Choralmotette Wir glauben all an einen Gott, Fragment | 471 |
| 180. G. Fr. Anerio, Dialog zwischen Jesus und der Samariterin, Fragment | 488 |
| 181. Dialoglauda Anima e Corpo, Anfang | 489 |
| 182. Lauda Grida qual tromba grida, Fragmente | 489 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 183. G. Carissimi, Oratorium Baltazar, Fragment | 496 |
| 184. A. Stradella, Oratorium S. Giov. Battista, Fragment | 500 |
| 185. A. Ariosti, Passion, Togliete, cruciate, Fragment | 501 |
| 186. Leopold I., Oratorium Erlösung des menschlichen Geschlechtes, Fragment | 503 |
| 187. H. Schütz, Weihnachtsoratorium, Intermedium I. Fragment | 505 |
| 188. G. Gabrieli, Motette Surrexit Deus, Fragment | 508 |
| 189. — Motette In deo salutari meo, Fragment | 508 |
| 190. A. Banchieri, Concerti ecclesiastici, Ave hostia, Fragment | 509 |
| 191. J. Stadlmayr, Pfingsthyrnus Veni creator, Fragment | 512 |
| 192. Chr. Straus, Messe Veni sponsa Christi, Fragmente | 513 |
| 193. A. Bertali, Missa semiminima, Fragment | 515 |
| 194. J. K. Kerll, Missa a tre chori, Fragment | 518 |
| 195. — Requiem, Fragment | 520 |
| 196. H. J. F. Biber, Missa St. Henrici, Fragment | 521 |
| 197. — Requiem, Fragment | 521 |
| 198. J. H. Schmeltzer, Missa nuptialis, Fragmente | 522 |
| 199. J. K. Kerll, Requiem, Fragment | 523 |
| 200. H. J. F. Biber, Josephslitanei, Fragment | 523 |
| 201. J. J. Fux, Missa canonica, Fragment | 526 |
| 202. — Missa purificationis, Fragment | 526 |
| 203. A. Scarlatti, Messe A-Dur, Ritornellfragment | 527 |
| 204. Pergolese, Messe D-Dur, Anfang | 528 |
| 205. J. A. Hasse, Requiem in C, Fragmente | 530 |
| 206. — Messe in Es, Fragment | 531 |
| 207. A. Caldara, Missa dolorosa, Fragmente | 532 |
| 208. G. Frescobaldi, Canzona, Fragmente | 542 |
| 209. J. J. Froberger, Themen von Ricercaren, Canzonen usw. | 543 |
| 210. J. B. Lully, Ouvertüre einer Orchestersuite, Anfang | 553 |
| 211. A. Vivaldi, Violinkonzert, C-Dur, op. 7/2, Fragment | 557 |
| 212. J. S. Bach, Klavierkonzert D-Moll, Fragment | 557 |
| 213. G. Frescobaldi, Toccata, Fragment | 560 |
| 214. Paul Peuerl, Themen der Variationssuite Nr. 7 | 565 |
| 215. Passacaglienbässe | 570 |
| 216. Schuldrama Daniel, Conductus referentium vasa | 641 |
| 217. Adam de la Halle, Jeu de Robin et Marion, Fragment | 641 |
| 218. Ballet comique de la Roynie, Fragmente | 644 |
| 219. J. B. Lully, Alceste, Fragmente | 649 |
| 220. — Thesée, Fragment | 651 |
| 221. — Alceste, Fragment | 652 |
| 222. J. Ph. Rameau, Hippolite et Aricie, Parzentrio, harm. Schema | 655 |
| 223. — Zoroastre, Fragmente | 655 |
| 224. H. Purcell, Dido and Aeneas, Fragmente | 660 |
| 225. Kloster Engelberg, Ostergesang Quem quaeritis, Fragment | 668 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 226. J. K. Kerll, <i>Pia et fortis mulier</i> , Fragmente | 671 |
| 227. J. W. Franck, <i>Cara Mustapha</i> , Fragment | 675 |
| 228. G. F. Händel, <i>Almira</i> , Fragment | 676 |
| 229. R. Keiser, <i>Octavia</i> , Fragmente | 677 |
| 230. Prätorius, <i>Jodelet</i> , Fragment | 678 |
| 231. J. J. Fux, <i>Costanza e fortezza</i> , Fragmente | 680 |
| 232. J. S. Bach, <i>Kantate Nr. 2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein</i> , Rezitativ, Fragment | 684 |
| 233. G. F. Händel, <i>Krönungsanthem Zadock der Priester</i> , Fragment | 688 |
| 234. H. Albert, <i>Auf, mein Geist! Und nun erhebe</i> , Fragment | 691 |
| 235. A. Krieger, <i>Weicht, ihr Gedanken</i> , Fragment | 693 |
| 236. Sperontes, <i>Ungezählter Blumen Menge</i> , Anfang | 696 |
| 237. K. Fr. Hurlebusch, <i>Melindens Auge seh ich nicht</i> | 697 |
| 238. J. A. P. Schulz, <i>Mailied</i> , Anfang | 700 |
| 239. G. B. Pergolese, <i>Giuseppe</i> , Fragment | 709 |
| 240. A. Draghi, <i>L'Esclamar a gran voce</i> , <i>Pianto der Maria</i> | 711 |
| 241. J. Mattheson, <i>Die heylsame Geburth</i> , Fragment | 713 |
| 242. G. Ph. Telemann, <i>Die Tageszeiten</i> , Fragmente | 714 |
| 243. A. K. Kunzen, <i>Absalon</i> , Fragment | 717 |
| 244. A. Scarlatti, <i>Rosaura</i> , Fragmente | 719 |
| 245. L. Vinci, <i>Zite 'n galera</i> , Fragment | 721 |
| 246. G. B. Pergolese, <i>Flaminio</i> , Fragment | 722 |
| 247. — <i>Serva padrona</i> , Fragment | 722 |
| 248. — <i>Frate 'nnamurato</i> , Fragment | 722 |
| 249. — <i>Livietta e Tracollo</i> , Fragment | 722 |
| 250. J. A. Hasse, <i>Attilio Regolo</i> , Fragment | 724 |
| 251. T. Traëtta, <i>Armida</i> , Fragment | 726 |
| 252. Ch. W. Gluck, <i>Orfeo, Che puro ciel</i> , Fragment | 731 |
| 253. — <i>Orfeo</i> , Fragment | 733 |
| 254. — <i>Alceste</i> , Fragmente | 734 |
| 255. — <i>Paride ed Elena</i> , Fragmente | 735 |
| 256. A. Schweitzer, <i>Alceste</i> , Fragment | 741 |
| 257. N. Piccini, <i>Cecchina</i> , Fragment | 744 |
| 258. P. A. Monsigny, <i>Fugenthemen aus Rose et Colas und Le Déserteur</i> | 746 |
| 259. E. M. Grétry, <i>Richard Löwenherz</i> , Fragment | 747 |
| 260. E. N. Méhul, <i>Ariodant</i> , Fragment | 748 |
| 261. L. Cherubini, Fragment | 748 |
| 262. — <i>Der Wasserträger</i> , Fragmente | 749 |
| 263. J. Haydn, <i>Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon</i> , Fragmente | 750 |
| 264. C. Standfuß, <i>Der lustige Schuster</i> , Fragment | 751 |
| 265. J. A. Hiller, <i>Die Jagd</i> , Fragment | 752 |
| 266. G. Benda, <i>Ariadne</i> , Fragmente | 752 |
| 267. W. A. Mozart, <i>Schuldigkeit des ersten Gebotes</i> , Fragment | 756 |
| 268. — <i>Idomeneo</i> , Fragmente | 758 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 269. W. A. Mozart, <i>Così fan tutte</i> , Fragmente | 760 |
| 270. — Don Giovanni, Fragmente | 762 |
| 271. — Zaide, Fragment | 763 |
| 272. L. v. Beethoven, <i>Leonore</i> , I. Fassung, Fragment | 766 |
| 273. Fr. Conti, <i>Pallade trionfante</i> , Sinfonia, Fragmente | 797 |
| 274. J. Stamitz, Sinfonia D-Dur, Fragmente | 803 |
| 275. G. B. Pergolese, Fragmente aus <i>Serva Padrona</i> und Triosonaten | 804 |
| 276. Fragmente von 7 Seitensätzen Pergolesis, Monns, Stamitz' und Wagenseils | 805 |
| 277. Seufzermotive | 806 |
| 278. Fragmente von 2 Epilogen Monns und Stamitz' | 806 |
| 279. Fragmente aus kontrastierenden Sonatenauptsätzen Monns, Stamitz', Wagen- seils, J. Haydns | 806 |
| 280. J. Haydn, Quartett op. 2, Nr. 6, Fragment | 811 |
| 281. J. Starzer, Roger und Bradamante. Ballett, Fragment | 812 |
| 282. J. Haydn, Quartett op. 33, Nr. 3, Fragment | 812 |
| 283. W. A. Mozart, Fragmente aus den Symphonien G-Moll und Es-Dur | 816 |
| 284. — Don Giovanni, Overture, Fragment | 817 |
| 285. L. v. Beethoven, Fragment aus Trio op. 1/3 und Sonate op. 2/1 | 821 |
| 286. — Bagatelle, op. 33/3, Fragment | 822 |
| 287. J. Haydn, Erste Messe, F-Dur, Fragment | 834 |
| 288. — Cäcilienmesse, Fragment | 837 |
| 289. — Missa in B, Harmoniemesse, Fragment | 844 |
| 290. — Stabat mater, Fragment | 845 |
| 291. M. Haydn, Missa in Dominica Palmarum secundum cantum choralem, Fragment | 846 |
| 292. — Missa Sti. Francisci, Fragment | 847 |
| 293. Fr. Schubert, Messe Es-Dur, Fragment | 854 |
| 294. Fr. Liszt, Missa choralis, Fragment | 860 |
| 295. — Graner-Messe, Fragment | 860 |
| 296. A. Bruckner, D-Moll-Messe, Fragment | 862 |
| 297. K. Loewe, Erbkönig, Fragment | 945 |
| 298. Ebbe Skammelsön, Fragment, nach Th. Laube | 1107 |

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

| Nr. | Seite |
|--|-------|
| 1. Neumen englischer Herkunft, intervallmäßig geschrieben. 11. Jahrhundert. Fragm. A 128 ⁴ der kgl. Bibl. Stockholm | 102 |
| 2. Neumen mit Literae signifivativae, Cod. 359 St. Gallen, 10. Jahrhundert . . | 104 |
| 3. Germanische Neumen (Hufnagelschrift) auf Linien, 15. Jahrhundert. Cod. 35 des Münsterschatzes in Aachen | 106 |
| 4. Mittelbyzantinische Notation, 13. Jahrhundert, Cod. Grottaferrata E. J. II . | 135 |
| 5. Russische Krjuki-Notation mit Übertragung in quadratische und gewöhnliche Notenschrift nach einem Originalnotenblatt. Nach: Riesemann, Die Notationen des Altrussischen Kirchengesanges | 144 |
| 6. Perotinus, Quadruplum Viderunt, Florenz, Bibl. Medicea Laurenziana, Cod. Plut. 29, 1, fol. 1 | 228 |
| 7. Francesco Landini, Tripelmadrigal Musica son, Ciascun vuole und Gia furon, Codex Squarcialupi, Florenz, Bibl. Laur. pal. 87. | 286 |
| 8. Heinrich Isaac, Autograph, In Gottes Namen fare wyr, Preuß. Staatsbibliothek . | 320 |
| 9. G. P. da Palestrina, Autograph, Lamentatio Hieremiae prophetae, Archivio Musi- cale Lateranense, Cod. 59, f. 1. Nach Casimiri, Il Codice 59 | 336 |
| 10. Joanambrosio Dalza, Intabulatura de Lauto, Libro Quarto fol. 5, Ottaviano Petrucci, Venedig 1508 | 398 |
| 11. Anriquez de Valderávano, Libro llamado Silva de Sirenas, Valladolid 1547 . . | 400 |
| 12. Joannes Baptista Besardus, Thesaurus Harmonicus Divini Laurencini, Coloniae Agrippinae 1603 | 402 |
| 13. Philipp Franz Le Sage de Richee, Cabinet der Lauten | 404 |
| 14. Melchior Newsidler, Teutsch Lautenbuch, Straßburg 1574 | 406 |
| 15. Bernhard Schmid, Tabulatur Buch von Allerhand auserlesnen Schönen Lieblichen Praeludijs, Toccaten . . . auff Orgeln und Instrumenten zugebrauchen, 1607 | 408 |
| 16. M. A. Cesti, Il Pomo d'Oro, Blick auf Bühne und Zuschauerraum bei der Wiener Aufführung 1666 nach dem Entwurf von L. Burnacino | 429 |
| 17. Positiv, Harfe, Alt-Tenorfiedel. Van Eyck, Genter Altar, Gent, St. Bavo. 1. Hälfte 15. Jahrhundert | 574 |
| 18. Psalterium, Trumscheit, Laute, Trompete in Schleifenform, Pommer. Memling, Antwerpen, Museum. Um 1480 | 576 |
| 19. Trompeten, Portativ, Harfe, Fiedel. Memling, Antwerpen, Museum. Um 1480 | 577 |
| 20. Querflöte, Laute und Lautenkasten. Wien, Galerie Harrach. 1. Hälfte 16. Jahrhundert | 579 |
| 21. Kielflügel, Violine, Viola, Violoncello. van Loo, Petersburg, Eremitage. 18. Jahrhundert | 581 |
| 22. Floßpsalterium, Kinderspielzeug aus Oberägypten. Wien, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität | 585 |
| 23. Hackbrett. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente | 585 |

| Nr. | Seite |
|--|-------|
| 24. Docke von einem Kielflügel. Nach: Kinsky, Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Köln | 586 |
| 25. Clavichordtaste. Nach: Kinsky, Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer in Köln | 587 |
| 26. Gebundenes Clavichord. Wien, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität | 588 |
| 27. Englische Flügelmechanik, Modell. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente | 588 |
| 28. Giraffenflügel (geöffnet). Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 589 |
| 29. Deutsche Flügelmechanik, Modell. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente | 589 |
| 30. Antike Lyra, von der Sapphovase in München. Nach: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei | 590 |
| 31. Crwth. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 591 |
| 32. Chitarrone von Mathias Albanus. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 592 |
| 33. Mandola. Bart. Vivarini, Venedig, Frarikirche. 1474 | 593 |
| 34. Geige (Rebec). Pinturicchio, Rom, Aracoeli. 1484 | 593 |
| 35. Colascione. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 594 |
| 36. Wölbgitarren. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente | 594 |
| 37. Gitarre und Gitarrekasten. Marc Antonio Raimondi, 1510—15 | 596 |
| 38. Lira da braccio, Laute. Cima da Conegliano, Venedig, Akademie. 1. Viertel 16. Jahrhundert | 597 |
| 39. Tenorviola da Gamba. Leipzig, Instrumenten-Museum der Universität. Nach: Kinsky, Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer | 598 |
| 40. Viola d'amore, Sammlung Wildhagen. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 599 |
| 41. Baryton. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 599 |
| 42. Violine von Niccolo Amati. Wien, Sammlung Reti. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 600 |
| 43. Violine von Antonio Stradivari. Cremona 1709. Wien, Sammlung Hämmerle. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 601 |
| 44. Violine von Giuseppe Guarneri del Gesù. 1736. Stuttgart, Hamma u. Co. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 602 |
| 45. Violine von Jakob Stainer. 1658. Stuttgart, Hamma u. Co. Nach: Lütgendorff, Die Geigen- und Lautenmacher | 603 |
| 46. Cister von Girolamo de Virchi. Brescia 1574. Wien, Staatl. Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 604 |
| 47. Drehleier. St. Jago di Compostella, Portico della Gloria. 12.—13. Jahrhundert | 605 |
| 48. Altägyptische Harfe aus dem Grabe Ramses III. Um 1160 v. Chr. Nach: Sachs, Die Musikinstrumente des alten Ägypten | 607 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 49. Blockflöten: a) 16. Jahrhundert; b) um 1700. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente | 609 |
| 50. Einhandflöte mit Trommel, gerade Trompeten, Pauken, Schalmei. Lorenzetti, Siena, S. Leonardo al Lago. 14. Jahrhundert | 610 |
| 51. Schema der Zungen: a) Gegenschlagzunge, b) Aufschlagzunge, c) Durchschlagzunge. Nach: Sachs, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens | 611 |
| 52. Sopranklarinette von Denner. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Sachs, Sammlung alter Musikinstrumente | 612 |
| 53. Bassethorn. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 613 |
| 54. Altsaxophon. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 613 |
| 55. Aulos und Klappern. Von einer Schale des Epiktet, London, British Museum. Nach: Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei | 614 |
| 56. Englischhorn. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 615 |
| 57. Fagott. 16. Jahrhundert. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 615 |
| 58. Krummhorn. Carpaccio, Venedig, Akademie. 1510 | 616 |
| 59. Diskantrackett. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 617 |
| 60. Sackpfeife. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 618 |
| 61. Japanisches Muschelhorn (Horanokai). Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 619 |
| 62. Krummer Zink. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 620 |
| 63. Serpent. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 621 |
| 64. Ophikleide. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 622 |
| 65. Soprankornett. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 623 |
| 66. Waldhorn. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 624 |
| 67. Tenorzugposaune. Wien, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente. Nach: Schlosser, Unsere Musikinstrumente | 625 |
| 68. Regal und Regalpfeife. Berlin, Staatliche Sammlung alter Musikinstrumente | 626 |
| 69. Schellentrommel, Becken. Niccolo Pizzolo, Padua, Eremitanerkirche. 15. Jahrhundert | 630 |
| 70. Triangel. Le Sueur, Paris, Louvre. 17. Jahrhundert | 631 |
| 71. Xylophon. Holbein, Totentanz. Um 1525 | 632 |
| 72. Nagelgeige. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde | 632 |
| 73. Ballet comique de la Roynne, Szenenbild nach einem zeitgenössischen Stich | 643 |
| 74. J. B. Lully, Szenenbild, Schlummerszene aus der Oper Atys, nach dem Entwurf von Bérain | 650 |
| 75. J. S. Bach, Autograph, H-Moll-Messe, Crucifixus, Preuß. Staatsbibliothek | 687 |
| 76. G. Fr. Händel, Autograph, Messias, Halleluja, King's Library, London | 690 |

| Nr. | Seite |
|---|-------|
| 77. W. A. Mozart, Szenenbild zur Zauberflöte. Historisches Museum der Stadt Wien | 765 |
| 78. J. Haydn, Autograph, Streichquartett op. 76, Nr. 3, Kaiser-Quartett, Preuß. Staatsbibliothek | 771 |
| 79. W. A. Mozart, Autograph, Symphonie C-Dur, K. V. 551, Jupitersymphonie, Preuß. Staatsbibliothek | 775 |
| 80. L. v. Beethoven, Autograph, Klaviersonate As-Dur op. 26, Preuß. Staatsbibliothek | 777 |
| 81. R. Wagner, Autograph, Meistersinger, Vorspiel, Germanisches Museum, Nürnberg . | 877 |
| 82. R. Wagner, Szenenbild, Siegfried, Brünhildes Erwachen, Nach der Bayreuther Uraufführung gezeichnet von Knut Ekwald, Richard-Wagner-Museum, Eisenach . . | 881 |
| 83. G. Verdi, Szenenbild, Othello, 1. Akt, Der Sturm. Nach der Aufführung der Mailänder Scala gezeichnet von A. Bonamore | 909 |
| 84. G. Verdi, Autograph, Falstaff, G. Ricordi & Co., Mailand | 913 |
| 85. Fr. Schubert, Autograph, Erlkönig | 943 |
| 86. R. Strauß, Szenenbild, Rosenkavalier, 1. Akt, Wiener Staatsoper, von Alfred Roller. Adolph Fürstner, Berlin | 1031 |
| 87. I. Stravinsky, Szenenbild, der Feuervogel, von N. Gontcharowa. Nach: Gregor-Fülöp, Das russische Theater | 1141 |

I N D E X

Personen- und Sachregister, zusammengestellt von K. A. Rosenthal.

Die Autorennamen in den Literaturverzeichnissen am Ende jedes Kapitels sind hier nicht aufgenommen.

- Aaw, Ewald 1131.
 Aawik, Juhan 1131.
 dall'Abaco, Evaristo Felice 551, 555, 571, 1206.
 dall' Abaco, I. C. F. 1206.
 Abbatini, Antonio M. 420, 511.
 Abel, Karl Friedrich 800, 1206.
 Aber, A. 1240.
 Abert, Hermann 1238, 1239.
 Abert, Johann Joseph 883.
 Abos, Girolamo 1222.
 Abt, Fr. 1040.
 Adam, Adolphe Charles 892, 893, 894.
 Adam de la Halle 193f., 198ff., 258, 262., 641f.
 Adam, Eugen 1180.
 Adam, Luis 1216, 1217.
 Adam von Dover 1228.
 Adam von Fulda 123, 377, 385.
 Adam von St. Victor 88, 173.
 Adamič, Emil 1166.
 Adamič, Karl 1167.
 Addison, John 662, 1241.
 Ademollo, Alessandro 1238.
 Adler, Franz 1206.
 Adler, Guido, 431 ff., 1233, 1236, 1237, 1239 u. a. O.
 Adlgasser, Ant. Cajetan 712, 814, 838.
 Aërophone 607ff.
 Agathon 60.
 Agazzari, Agostino 421f., 509, 1229.
 Aggházy 1172.
 Agostini, Marco 1097.
 Agostini, Paolo 511.
 Agréments 550, 570.
 Agricola, Alexander 326.
 Agricola, Joh. Friedr. 1231.
 Agricola, Martin 385, 448, 451, 1228.
 Aguiar 539.
 Aguilar, Marianne siehe Garcia.
 Agujari, Lucrecia 1222.
 Agujari, Luiza Rosa siehe Todt.
 Ägypten 12f., 51f.
 Ahle, Joh. Georg 462, 506, 694.
 Ahle, Joh. Rudolph 462, 506, 568, 694.
 Ahlström, J. N. 917.
 Aiblinger, J. C. 855.
 Aichinger, Gregor 1229.
 Aiguino, Frate 1226.
 80 H. d. M.
 Ailred 1228.
 Aim 1162.
 Ainsworth 1187.
 Air (Aria) 569.
 Akerberg, Erik 1120.
 Akklamationen 128f.
 Akkompagnement, obligates 789ff., 811, 812, 850f.
 Akkordion 628.
 Alabjew, Alexander 1133.
 Alaleona, Domenico 1096, 1097.
 Alard, D. 1203.
 d'Alayrac, Nicolaus 747, 749.
 Albani, Emma 1223.
 Albeniz, Don Isaac 915, 1099, 1101, 1219.
 Albeniz, Don Pedro 1098.
 d'Albert, Eugen 875, 883, 887, 1035, 1120f.
 Albert, Heinrich 465, 691f., 1229.
 Alberti, Domenico 800, 802, 808.
 Albicastro, B. 1039.
 Albini, S. 1168.
 Albinoni, Tommaso 555.
 Albinus, Caeionius Rufus 38.
 Albrechtsberger, Johann Georg 773, 820, 846, 1171.
 Albrici, Vincenzo 451.
 Alcuinus Flaccus 116, 1228.
 Alder, C. 1038.
 Aldrich, Henry 537.
 d'Alembert, Jean le Rond 1229.
 Alessandrescu, Alfred 1185.
 d'Alessandri, Giulio 500.
 Alexandrow, Anatol 1142.
 Alfano, Franco 1094, 1096.
 Alfons X. der Weise 183, 212.
 Alfvén, Hugo 1120, 1121, 1122.
 Algarotti, Francesco, Graf 723, 730.
 Aljaž, Jakob 1166.
 Alkaios 56.
 Alkman aus Sardes 56.
 Allegri, Gregorio 495.
 Alleluja 86ff., 110f., 113, 114.
 Allemande 564f., 566f., 975, 977f. de Alma 1207.
 Almandoz, Norberto 1104.
 Almenräder, Karl 580, 618.
 Alnäs, Eyvind 1116, 1117.
 Alpaerts, F. 1075.
 Alphonse 19.
 Altenburg, Mich. 464.
 Alteration 252f., 307.
 Altflöte 612.
 Altmann, W. 1240.
 Alypius 37, 42.
 Amalar 92.
 Amati, Andrea 600.
 Amati, Antonio 600.
 Amati, Gerolamo 600.
 Amati, Nicola 600.
 Amar-Hindemith-Quartett 1208.
 Ambros, August Wilhelm 51, 1235, 1236, 1244.
 Ambrosius, Bischof 79f., 111, 115, 137.
 Ambrosius, Hermann 1014.
 Amener 975.
 Amenfuge 516.
 Ammerbach (Amerbach), Elias N. 385, 451.
 d'Ana, Francesco 335.
 Anakreon von Teos 56.
 Anastasios 130.
 Anders, Erich 1014.
 André, Anton 1232.
 André, Johann 701, 752, 944.
 Andrea da Firenze 279.
 Andreae, Volkmar 1042.
 Andreas Antiquus 326.
 Andreas von Fleury 175.
 Andreas von Kreta 131.
 Andreozzi, Gaetano 905.
 Andres, Johann 946.
 Andricu, Michail 1185.
 Andriessen Hendrik 1085.
 Andriessen, Willem 1085.
 Andrieu Contredit von Arras 195.
 Andrieu, F. 274.
 Anerio, Felice 347, 490, 495, 516.
 Anerio, Giovanni Francesco 488f., 491, 492, 510.
 Anfossi, Pasquale 709, 744, 757.
 Angerer, G. 1040.
 Anglaise 568f.
 Anglès, Higin 1239.
 d'Anglebert, Jean Henri 571.
 Anhemitonische Pentatonik siehe Pentatonik.
 Animuccia Giovanni 335f., 339, 484 490.

- Anrooy, Peter van 1084, 1214.
 Anschütz, Karl 1190.
 Ansermet, E. 1080.
 Ansoerge, Konrad 1014, 1218.
 Antaffy-Zsiross, Desider 1173.
 Antcliffe, Herbert 1240.
 Antegnati, Costanzo 547.
 Antheil, Georg 1219.
 Anthem 473.
 Anthimus 130.
 Antiphon 79, 112f.
 Antiphonar 82, 83.
 Antiphonie 129 u. a. O.
 Antonius de Arena 981.
 Aeolsharfe 866.
 Aöden 53.
 Apiarius 1039.
 Apostrophos 93.
 Appenzeller, B. 1038.
 Aprile, Giuseppe 1222.
 Arabisch-Persischer Kulturkreis 18ff.
 23 ff., 25, 33.
 Araciel 1098.
 Araja, Francesco 1132.
 Aranaz 1098.
 Arbeau, Toinot 396, 977ff.
 Arbeiterchöre 1028f.
 Arbo, Jens 1113.
 Arbos, E. F. 1206.
 Arbter, Alfred 1015.
 Arcadelt, Jacob 361, 363ff., 375, 376.
 Archicembalo 1227.
 Archilei, Vittoria 1220.
 Archilochos von Paros 56.
 Architektur, musikalische
 Anfänge 6;
 der Orientalischen Kulturvölker
 24f.;
 Archiv f. Musikwissenschaft 1238.
 Archytas von Tarent 36.
 Arciorgano 1287.
 Arditì, Luigi 908.
 Arebbo, A. 472.
 Arend, M. 1240.
 Arensky, Anton E. 924.
 dall'Argine, Costantino 912.
 Aria siehe Air (Tanzstück).
 Ario von Freising 100, 112.
 Arie vide Oper u. Oratorium 436ff.,
 708, 739, 743, 757f.
 d'Arienzo, Nicola 912.
 Ariette 701 u. a. O.
 Arion 58.
 Ariost 363.
 Ariosti, Att. 500f.
 Aristides Quintilianus 37, 115, 1224.
 Aristophanes 61.
 Aristoteles 36, 44, 46, 49, 416, 974,
 1224.
 Aristoxenos von Tarent 36f., 42, 44,
 46, 54, 416.
 Armenier 137, 139f.
 Armonie siehe Radleier.
 Arne, Tomas A. 662, 929, 962.
 Arnold, G. 1039.
 Arnold, Samuel 929.
 Arnold von Bruck 377, 378, 450.
 Arnoldson, Sigrid 1223.
 Aron, Pietro 1226, 1231.
 Arpeggione 603.
 Arregui, Vicente 1100.
 Arresti, Giul. Cesare 500.
 de Arriaga, Juan Crisostomo 1098.
 Arrieta, Juan 1099.
 Arroyo, Antonio 1106.
 Arroyo, Joao 1105.
 Ars antiqua 163ff.
 Ars nova 266ff.
 Arsis 42, 67.
 Artusi, Giov. Maria 1227.
 Artzenius, L. M. G. 1245.
 Äschylus 58, 59.
 Asplmayer, Franz 752, 814f.
 Assmayer, J. 855, 1211.
 Ästhetik 1236.
 Ästhetik der Griechen 48ff.
 Aston, Hugh 536, 537.
 d'Astorga, Emanuele 443.
 Atanasov, G. 1170.
 Atanasov, N. 1170.
 Athanasii 1184.
 Athenaios aus Naukratis 38.
 Atherton, Percy 1199.
 Ätherwellenmusik 1005.
 Äthiopier 138f.
 Atonalität 1003.
 Attaignant, Pierre 326, 374, 395f.
 Attenhofer, C. 1039.
 Atterberg, Kurt 1121.
 Atterbury 929.
 Auber, Daniel François Esprit 889,
 892, 893f.
 Auberlen, S. G. 1040.
 Aubert, Louis 1064, 1071.
 Aubry, Pierre 1237, 1238.
 Auer, Leopold v. 1206.
 Aufschneider, Benedikt 553, 568, 571.
 Augustinus Aurelius 115, 159.
 Aulin, Tor 1119, 1121f., 1205.
 Aulodie 55.
 Aulos 43, 46, 47, 52, 53, 58, 61, 573,
 614, 616.
 Aurelianus von Réomé 117, 134.
 Auric, Georges 1073.
 Auteri-Manzocchi, Salvatore 914.
 d'Auvergne, A. 657, 745, 746.
 d'Avenant, Sir William 658f.
 Axman, Emil 1162.
 Ayres, Jacob 669.
 Azzaiuolo, Filippo 371.
 Babić, Benedikt 1167.
 Babst 447f.
 Bach, August Wilhelm 479.
 Bach, Carl Philipp Emanuel 468, 474,
 557, 563, 697, 699, 700, 776, 800f.,
 802f., 806, 808ff., 814, 823, 826,
 929, 1215f., 1229, 1231, 1235.
 Bach, Johann Christian 739, 800f.,
 802, 804, 808, 1216.
 Bach, Johann Christoph Friedr. 462,
 506, 717, 800f.
 Bach, Johann Ernst 698, 700.
 Bach, Joh. Seb. 602, 617, 683ff., 1215.
 Fugen usw. 543f., 545ff., 562f.
 Kirchenmusik 470, 472, 559ff., 696.
 Kirchensonaten 551f., 553f.
 Konzerte 546, 555, 557f.
 Oratorien (Kantaten) 482, 717f.
 Suiten 568, 569f., 571f., 801, 977ff.
 Verschiedenes 562f., 580, 697.
 Bach, Wilhelm Friedemann 560,
 800f., 831.
 Bache, Francis Edward 919.
 Bachelet, Alfred 1062.
 Bachgesellschaft, Neue 480.
 Bachrich, Ernst 1025.
 Backer-Lunde, Johan 1117.
 Backhaus, Wilh. 1219.
 Backofen, K. 1039.
 Badia, C. A. 679, 686, 710.
 Badov, A. 1169f.
 Baena, Lope de 539.
 Bagge, S. 1040.
 Bagier, Guido 1018, 1240.
 Baif, J. A. 375, 379, 642.
 Baillet, Pierre François 1203.
 Bajdanov 1169.
 Bakcheios 37.
 Bakchylides 57.
 Balafio 32.
 Balakirew, Mily A. 921, 972, 1135
 1137.
 Baldamus, G. 1040.
 Balducci, Franc. 493.
 Balfe, Mich. William 919.
 Balilla-Pratella, Francesco 1096.
 Ballade (Balada) 944f.
 französische 192, 268f., 276.
 italienische 209, 210f., 278f.
 Ballad-opera 662, 1044, 1189.

- Ballard 278, 648, 649.
 Ballett 814ff.
 französisches Hof- 642ff.
 Ballett (Schautanz) 395.
 Balletto (Tanzlied) 372.
 Ballettsuiten 566.
 Balmer, Luc. 1043.
 Baltazarini siehe Beaujoyeux.
 Banchieri, Adriano 373, 394, 414, 508, 509, 1209.
 Bandler, H. 1206.
 Bandmann, Tony 1218.
 Bandoneon 584, 628.
 Bangert, Emilius 1112.
 Banister, John 659.
 Banjo 32, 584, 596.
 Bantock, Granville 962, 1048.
 Barabra 15.
 Baranović, K. 1168.
 Barbier, R. 1076.
 Barbieri, Carlo Emanuele di 915, 1098.
 Barbieri, Franc. Asenjo 1099, 1237.
 Barbitos 47, 56.
 Barblan, O. 1078, 1079.
 Bardi, Giovanni 414, 416f., 421, 1227.
 Bardos, Ludwig 1180.
 Barmas, Issays 1206.
 Barnard, John 473, 536.
 Barnekow, Christian 1111.
 Barnes, Edward Shippen 1197.
 Barnett, John 918.
 Barock 70 u. a. O.
 Bartay, Andreas 926.
 Bartels, Wolfgang 1015.
 Barth, Richard 1204.
 Bartok, Béla 926, 1122, 1174ff., 1183, 1219.
 Bartolino von Padua 279, 281, 291.
 Bartolomeo da Bologna 292.
 Bartsch, K. 188.
 Barvagnoli 1214.
 Baryphonus 1230.
 Baryton 599, 784.
 Baselt, Fritz 887.
 Basevi, Abramo 908.
 Basile, Adriana 1220.
 Basile, G. B. 1220.
 Basili, Francesco 905, 1134.
 Bassani, G. Batt. 500, 548f., 571.
 Bassani, Orazio della Viola 1206.
 Basse dance 396.
 Bassethorn 580, 613, 615, 784.
 Bassi detto Cervetto, Giacomo 1217.
 Balbhorn, englisches 621.
 Balbklarinette 615.
 Basso ostinato 570.
 Baßuba 622.
 Baston. Jo. 374.
 Bataille, Gabriele 645.
 Bateson, Thomas 381.
 Bathyllus Alexandrinus 62.
 Batka, Richard 1244.
 Battanchon, Felix 972.
 Battistini, Mattia 1223.
 Battke, Max 1232.
 Bauer, Harold 1219.
 Bauer, Marion 1198.
 Bauer, Moritz 1239.
 Bäuerle, H. 1240.
 Baumgartner, W. 1039.
 Bäumker, Wilhelm 1238.
 Baußnern, Waldemar von 887, 1014.
 Bax, Arnold 1054.
 Bazin, François E. J. 894.
 Bazzini, Antonio 908, 1204.
 Beach, H. H. A. 1193.
 Beauchamps 648, 980.
 Beaujoyeux, Balthasar de 642ff., 977.
 Beaulieu, Lambert de 642.
 Beccaria 981.
 Beck, Franz 800.
 Beck, K. 1043.
 Becken 574, 630f.
 Becker, Albert 477f.
 Becker, Cornelius 453.
 Becker, Diedrich 568, 571.
 Becker, Hugo 1207.
 Becker, Jean 1207.
 Becker, Reinhold 884.
 Becking, Gustav 1239.
 Beckman, Bror 918, 1120.
 Beckmann, Wilh. G. 1239.
 Peda Venerabilis 82, 84.
 Beecham, Thomas 1051, 1214.
 Beer, Max J. 885.
 Beer-Waldbaum, Anton 1013.
 Beethoven, Ludwig van 769ff., 819, 1171, 1211, 1216, 1217.
 Instrumentalmusik 580, 819ff., 824f., 826ff.
 Lieder 702f., 941, 1048.
 Messen 849ff.
 Opern 766f., 866.
 Oratorienversuche 788, 927, 932.
 Tänze 984, 987.
 Le Bègue, Nicolas Antoine 571.
 Beheim, Michel 206, 1171.
 Behtins, Ludw. 1153.
 Belier, Franz 886.
 Beilschmidt, Curt 1015.
 Bekker, Paul 1240, 1244.
 Believ, V. M. 1245.
 Belezza 1214.
 Beliczay 1172.
 Bella, Jan Levoslav 1164.
 Bella, Rudolf 1015.
 Bellaigue, Camille 1244.
 Bellere 375.
 Bellermann, Friedrich 1238.
 Bellermann, Heinrich 477, 1230, 1238.
 Belleville 645.
 Belleville-Oury, Anna 1217.
 Bellincioni, Gemma 1223.
 Bellhaver 394.
 Belli, Domenico 421.
 Bellini, Vincenzo 907, 908.
 Bembo, Pietro 362, 1228.
 Benda, Franz 1211.
 Benda, Georg 752f., 815, 929.
 Bendidia, Lucrezia 370.
 Bendix, Victor 1110.
 Bendl, Karl 925.
 Bendzon, Jürgen 1112.
 Benedict, Julius 1045, 1217.
 Benevoli, Orazio 510f., 517, 582f.
 Benndorf, F. K. 1241.
 Benner, P. 1080.
 Bennett, William Sterndale 972, 1044, 1055.
 Bennewitz, Anton 1204.
 Benoit, Peter 937, 962, 1074f.
 Benzerade, Isaac de 646, 647.
 Benvenuti, Giacomo 1097.
 Benvenuti, Tomaso 912.
 Berdescu, Alexander 1183.
 Berens, Hermann 883.
 Beresowski, Maxim 146, 1133.
 Beretta, G. B. 499.
 Berg, Alban 1025, 1036f.
 Berg, Natanael 1121, 1122.
 Bergamasca 980.
 Berghom, K. 1125.
 Berger, Ludwig 958, 1217.
 Berggreen, A. P. 1109.
 Bergh, Rudolph 1112.
 Bergmann, Karl 1190.
 Bergmann-Sserow, Val. 923.
 Bergmans, Paul 1240.
 Beriot, Charles A. 1203.
 Berlin 699ff. u. a. O.
 Berlin, Irving 1199.
 Berlioz, Hector 615, 621, 733, 856, 895f., 906, 937, 962, 963f., 970, 1058, 1243, 1212, 1231, 1232, 1240.
 Bernabei, Ercole 672.
 Bernacchi, Antonio 1221.
 Bernardi, Bartolomeo 1108.
 Bernardi, Francesco 1221.
 Bernardi, Stefano 517.

- Bernardoni 503.
 Bernart von Ventadorn 183, 188, 189f.
 Berner, Friedrich W. 478, 479, 506.
 Berners, Lord 1054.
 Bernhardt, Christoph 460, 461f., 1230f.
 Bernier, R. 1076.
 Berno von der Reichenau 87, 89, 120, 164.
 Bernoulli, Eduard 1238, 1239.
 Berr, José 1033.
 Bersa, B. 1168.
 Bersa, V. v. 1168.
 Bertali, Antonio 451, 503, 515f., 521, 548, 671, 1202.
 Berteau, Marin 1206.
 Bertha, Alexander 1172.
 Berti, Ant. 499.
 Berti, Giovan Pietro 437f.
 Bertolotti da Salò, Gasparo 600.
 Bertoni, F. G. 709, 733.
 Bertram, Th. 1223.
 Bertran de Born 188.
 Berwald, Fr. A. 1119.
 Besardus, Joannes Bapt. 402f.
 Besch, Otto 1015.
 Besekirsky, B. W. 1203.
 Bessler, Heinrich 1239.
 Bettleroper 1044.
 Beverini, Franc. 413.
 Bewerunghe, H. 1240.
 Bezecny, E. 1240.
 Bharata 17.
 Bianchi, Francesco 904.
 Bianchini 499.
 Bianciardi 1229.
 Biarent, A. 1076.
 Biber, Heinrich Johann Franz von 516, 517, 521, 523, 551, 572f., 671, 1202.
 Biber, Karl Heinrich von 838.
 Bibiena, Fr. Galli 679.
 Bibl, Andreas 855.
 Bibl, Rudolf 856.
 Bicilli 499.
 Bie, Oskar 1240, 1244.
 Biehle, J. 1240.
 Bienenfeld, Elsa 1240, 1244.
 Bienstock, Heinrich 1033.
 Bihari 1172.
 van der Bijl, Theo 1085.
 Billeter, Ag. 1039.
 Billings, William 1187.
 Binchois, Gilles 298, 358f.
 Binder, Karl 991.
 Binicki, St. 1169.
 Bird, Arthur 1193.
 Birtner, Herbert 1231.
 Bistropa 93.
 Bitonalität 1003f.
 Bittner, Julius 632, 1036.
 Bizet, Alexandre César Leopold Georges 630, 892, 899, 1060f.
 Blainville 1206.
 Blamont, Colin de 654.
 Blancfort, Manuel 1104.
 Blanchet, E. 1080.
 Blangini, Giuseppe 905.
 Blaramberg, Paul J. 924.
 Blasinstrumente 580f., 607ff.
 Blasinstrumente der Griechen 47f.
 Blavet, Michel 745.
 Blech, Leo 875, 1014, 1036, 1213.
 Blemmydes, Metrophanes 132.
 Bleyle, Karl 1028.
 Bliss, Arthur 1054.
 Bloch, Ernest 1080, 1198.
 Blockflöte 609f.
 Blockx, Jan 1075.
 Blodek, Wilhelm 925, 1217.
 Blondel von Nesles 194.
 Blow, John 661.
 Blühmel 580.
 Blum 447.
 Blum, Robert 1043.
 Blume, F. 1240.
 Blumner, Martin 477, 935.
 Bobčevski, V. 1170.
 Boccherini, Luigi 792, 814, 1206f.
 Bock 754.
 Bodanzky, Arthur 1213.
 Bodenschatz, Erhard 453, 462.
 De Boeck, Auguste 1075.
 Boeche, Ernst 1012.
 Boeset, Antoine 645, 648.
 Boeset, J. B. 646.
 Boetius, A. M. T. S. 38, 115f., 416, 1224.
 Boezi 1097.
 Bogen-Gitarre 602f.
 Böhm, Georg 470, 472, 543, 558f., 568, 571, 595.
 Böhm, Josef 1204.
 Boehm, Theobald 580, 611, 616, 618.
 Bohnke, Emil 1015.
 Bohoric, Adam 1165.
 Bohrer, Max 1207.
 Bohrerquartett 1207.
 Boieldieu, François Adrien 893.
 Du Bois, L. 1075.
 Boito, Arrigo 912, 1088, 1095, 1240.
 Bojadzjev, P. 1170.
 Bolero 983.
 Bölsche, Franz 1239.
 Bomhart siehe Purnhart.
 Bonadies siehe Godentag, Joh.
 Bonaventura, Arnaldo 1249.
 Bonini, Severo 417.
 Bonno, Josef 709.
 Bononcini, Giov. Maria 500, 555, 662, 665, 679, 709, 710f., 1231.
 Bononcini, Marc' Antonio 662, 709, 711.
 Bontempi, G. A. 673.
 Bonvin, L. 1078.
 Bordes, Charles 1059, 1060.
 Bordini, Faustina siehe Hasse.
 Bordogni, Giulio Marco 1222.
 Boretti, G. Antonio 428.
 Borgovan 1183.
 Borgström, Hjalmar 1115, 1116.
 Bořkovec 1162.
 Borodin, Alexander P. 922, 972, 1135, 1136.
 Borren, Ch. van den 1240.
 Börresen, Hakon 1112.
 Bortnjanski, Dimitri 146, 924, 1133, 1168.
 Bosiljevack, Š. 1167.
 Bosmans, Henriette 1085.
 Bossi, Enrico 857, 962f., 1094.
 Bossi, Renzo 1097.
 Bossinensis, Franciscus 387, 431.
 Boßler 1242.
 Boston 983.
 Botstiber, Hugo 1239.
 Bott, Jean J. 883.
 Bottegari, Cosimo 431.
 Bottesini, Giovanni 908, 1089.
 Bottrigari, Ercole 1227.
 Boulanger, Lili 1071.
 Boulton, Aldrian Cedric 1214.
 Bourrée 568, 980.
 Bourgault-Ducoudray, Louis Alb. 904.
 Bourgeois, Loyo 298, 1077.
 Bovicelli 1220.
 Bovy-Lysberg, Ch. 1078.
 Boyce, William 473, 539, 928, 962.
 Brade, William 564.
 Bradský, W. Theodor 925.
 Brahms, Johannes 915, 945, 949, 950ff., 953, 961, 968f., 1013, 1174.
 Brailoiu, C. 1183.
 Brajsa-Rasan, M. 1167.
 Brambach 936.
 Brambilla, Paolo 905.
 Branberger, J. 1240.
 Branca, Guglielmo 914.
 Brancaccio, Antonio 908.
 Branco, Luiz de Freitas 1105.

- Brand, Max 1037.
 Brand (Brandt), Michael 926, 1172.
 Brandts-Buys, Jan 1085.
 Branle 564, 975ff.
 Brasart de Leodio, J. 298.
 Bratschisten 1206.
 Braun, Fritz 3.
 Braun, Rudolf 1013f., 1015.
 Braunfels, Walter 923, 1028, 1029.
 Brazys, Theodor 1155.
 Breazul 1183.
 Brecher, Gustav 1213.
 Breicianu, Tiberius 1183.
 Brée, Malvine 1218.
 Breitenbach, Fr. J. 1040.
 Breithaupt, R. M. 1218.
 Brendel, Franz 1244.
 Brenet, Michel 1238.
 Breslaur, Emil 1218.
 Breton, Thomas 1099.
 Breton y Hernández Tomas 915.
 Bréville, Pierre de 903, 1060.
 Brevis 91, 252, 265.
 Bridge, Frank 1053.
 Bridgetower 1203.
 Briegel, W. K. 466.
 Bristow, George 1192.
 Brlić, A. 1168.
 Broadwood, Lucy 1049.
 Brockes, Heinrich 468, 469, 473, 717.
 Brockway, Howard 1196.
 Bronner 466.
 Bronner, Georg 674.
 Bronsart, Hans von 883.
 Bronsart, Ingeborg von 884.
 Broschi, Carlo 1222.
 Brosig, Moritz 479, 856.
 Browne, William Denis 1051.
 Bruch, Max 884, 936, 949, 961, 972.
 von Brucken-Fock, G. H. G. 1085.
 Bruckner, Anton 623, 861ff., 963, 965, 971f., 1006, 1215.
 Brugnoli, Secundus 1167.
 Bruhns, Nikolaus 472.
 Brull 1099.
 Brüll, Ignaz 884f., 949.
 Brumagne, F. 1076.
 Brumel, Antoine 326.
 Brun, Fritz 1042.
 Bruneau, L. Ch. B. Alfred 892, 901, 903, 1062, 1244.
 Bruno von Toul 89.
 Brustad, Bjarne 1117.
 Bryennios, Manuel 38, 107, 1224.
 Brzeziński, Franciszek 1148.
 Bucenus 455.
 Bücher, Karl 4, 974.
 Buchmayr, R. 1240.
 Buck, Dudley 1194.
 Buck, Rudolf 1029.
 Bücken, Ernst 1239.
 Buffonistenstreit 654f.
 Buhle, Edward 1239.
 Buini, G. M. 742.
 Bukoreštliev, A. 1170.
 Bull, John 390, 473, 1215.
 Bull, Ole 916, 972, 1114, 1115, 1205.
 Bulla 1164.
 Bülow, Hans von 876, 883, 972, 1213, 1218.
 Bungert, August 884, 949.
 Buonamente, G. B. 1202.
 Buongiorno, Crescenzo 914.
 Burck, Joach. v. 455.
 Burian, E. F. 1163.
 Burk Mangold 202.
 Burkhard, W. 1043.
 Burkhardt, M. 1240.
 Burleigh, Cecil 1198.
 Burleigh, Henry T. 1195.
 Burleska 572.
 Burlin, Natalie Curtis 1195.
 Burmester, Willi 1204.
 Burnacini, Giov. 670.
 Burney, Charles 1235, 1237, 1241.
 Burton, Frederick Russel 1195.
 Burzio, Nicolao 1225.
 Busch, Adolf 1206.
 Busch, Fritz 1213.
 Buschquartett 1207.
 Busi, Leonida 1240.
 Busine siehe Trompete.
 Busnois, Antoine 304.
 Busoni, Ferruccio 914, 1004, 1005, 1019, 1041, 1218, 1219, 1240.
 Busser, H. P. 904.
 Buti, Fr. 647.
 Butterworth, George 1051.
 Butting, Max 1021, 1028.
 Buttstedt 470, 472, 1225.
 Buus, Jacob 383, 388.
 Buxtehude, Dietrich 461f., 464, 472, 504, 506, 543, 551f., 558f., 561, 572, 1108.
 Buxtehude, Joh. 544.
 Buzzola, Antonio 908.
 Byrd, William 381f., 390, 472, 536, 538f.
 Byzantinische Kirchenmusik 126ff., 1168.
 Caballero, Fernandez 1099.
 Cabezon, Felix Antonio de 388, 391.
 Caccia 278, 282ff.
 Caccini, Francesca 421, 432f.
 Caccini, Giulio 414, 416, 417, 418f., 445, 644, 1220, 1229, 1235.
 Caccini, Lucia 1220.
 Caccini, Settimia 1220.
 Cäcilianismus 857ff.
 Cäcilienverein 480, 857.
 Caffarelli siehe Majorano, Gaetano.
 Cadman, Charles Wakefield 1195.
 Cagnoni, Antonio 908, 1089.
 Caland, Elisabeth 1218.
 Calata 396.
 Caldara, Antonio 444, 509, 531ff., 551, 681, 686, 709, 710, 722, 798.
 Caldicott, Alfred James 919.
 Calés, Fr. 1100.
 Caletti-Bruni, Pier-Francesco, siehe Cavalli.
 Calmus, G. 1240.
 Calsabigi, Ranieri di 726, 729f.
 Calvisius, Sethus 452, 453, 1230.
 Cambefort, Jean 646, 649.
 Cambert, Robert 648, 659.
 Cambini, Giov. Giuseppe 904.
 Camerata, Florentiner 416ff., 430, 432ff.
 Champion, Thomas 658, 1228.
 del Campo, Conrado 1100.
 Campra, André 444, 553, 653f.
 Canario 568, 980.
 Canavasso, Alessandro 1206.
 Canavasso, Josef 1206.
 Cancov, C. 1170.
 Cannabich, Christian 800, 1211.
 Cantata da Camera 434ff.
 Cantemir, Fürst Dimitri 1182.
 Canti Carnascaleschi 370f., 414f.
 Cantieni, R. 1078.
 Cantus planus 99.
 Canuntis, Petrus de 1226.
 Canzon siehe Kanzone.
 Canzonetta 372, 433f.
 Capellen, Georg 1230.
 Caplet, André 1071.
 Capriccio 387, 543.
 Capricornus, Samuel 497.
 Caproli, Carlo 646.
 Capucci, Giov. Antonio 904.
 Cara, Marchetto 359, 431.
 Carafa de Colobrano, Michele 892, 905.
 Cardoso, Manuel 540.
 Careño, Therese 1219.
 Carestini, Giov. 1221.
 Carey, Henry 662.
 Carissimi, Giacomo 427, 439, 445, 451, 498, 688, 705, 1231.

- Carl VI. 524.
 Carlson, Bengt 1128.
 Carmen 274.
 Carmina Burana 187 f.
 Carneyro, Claudio 1105.
 Caro, Paul 886.
 Caron, Philippe 304.
 Caroso 978, 981.
 Carpenter, John Alden 1197.
 Carraud 901.
 Caruso, Enrico 1223.
 Casali 709.
 Casals, Pablo 1207, 1214.
 Casas, M. Bartolomé Perez 1101.
 da Cascia, Donato 279.
 da Cascia, Giovanni 278, 281.
 Casella, Alfredo 1096, 1214.
 Casella, Pietro 905.
 Caserta, Phillipotus von 274, 276, 291.
 della Casa, Girolamo 1220.
 Casimjri, R. C. 1097, 1240.
 Casimiro da Silva, Joaquim 915.
 Cassiodorius Magnus, Aurelius 38, 88, 115.
 Castaldi, Alfons 1185.
 Castel, L. B. 1229.
 Castelnuovo, Mario di 1096.
 Casticismo 1099, 1101.
 Castiglione Bald. 431, 575.
 Castim, Vila 539.
 Catalani, Alfredo 1091 f.
 Catalani, Angelica 1223.
 Catalano, Ottavio 495.
 Catch 382.
 Catoire, George 1141.
 Catrufo 1077.
 Caudella, Eduard 926.
 Caurroy, Eustache de 375.
 Cavalieri, Emilio de' 414, 416 ff., 421 f., 487, 492, 1229.
 Cavalli, Francesco 425 f., 509, 645, 646 f., 670.
 Cavazzoni, Girolamo 387, 388 f., 392.
 Cavo, Catterino 905, 920, 1133.
 Caza, Francesco 1226.
 Cazzati, Maurizio 500, 509, 547, 548 f., 571.
 Celansky, L. V. 1161.
 Celesta 583, 632.
 Cellier, Alfred 919, 1055.
 Celtes, Conrad 379, 668.
 Cembalo siehe Clavicembalo.
 Cennani 499.
 Cent 16.
 Cephalicus 94.
 Certon, Pierre 330, 375.
 Cervantes 978 f.
 Cesari, Gaetano 1237, 1240, 1245.
 Cesaris, Joh. 274, 358.
 Cesti, Marc'Antonio 427 ff., 439 ff., 445, 497, 670, 671 f.
 Cesti, Remigio 427.
 Chabrier, Alexis Emanuel 900, 1064.
 Chace 267.
 Chaconne 570, 980.
 Chadwick, George Whitefield 1193.
 Chaillou de Pesstain 266.
 Chaix, Ch. 1080.
 Chalumeau 612.
 Champion de Chambonnières, Jacques 564, 1215.
 Chanson 191 f., 358 f., 373 ff., 386.
 Chanson, instrumental siehe Kanzone.
 Chantavoine, Jean 1240, 1244.
 Chapi y Lorente, Ruperto 915, 1099.
 Charpentier, Gustave 892, 901, 903, 1062.
 Charpentier, Marc-Antoine 497, 647, 936.
 Chausson, Ernest 903, 1059.
 Chavarri, Eduardo Lopez 1100.
 Cheironomie 95, 1208.
 Chelius, Oskar von 886.
 Chelys 47.
 du Chemin 374.
 Chennevière, Rudyard D. siehe Donald Rudyard.
 Cherbuliez, A. E. 1240.
 Cherubini, Luigi 738, 748 f., 766, 779, 822, 855, 904, 1232.
 Chevalley, H. 1244.
 Chevallier 645.
 Chiabrera, Gabriello 416, 418, 421, 433.
 Chiese, Bastiano 547.
 Chilesotti, Oskar 1237.
 Chilston 292, 299, 1228.
 Chinesen 13 ff., 20 f.
 Chiostrì 1207.
 Chitarra battente 575, 595.
 Chitarrone 577, 592, 593.
 Choirilos 59.
 Chomonie 142 f.
 Chopin, Frédéric François 963, 964, 966 f., 1144 f., 1217.
 Choral, evangelischer 379, 446 ff.
 Choralfantasie 392, 471, 472, 559.
 Choralkanta.e 460.
 Choralvariation 392, 451, 471, 558 f.
 Choralvorspiel 392, 451, 472, 558 f.
 Chorgesang:
 Byzantinischer 126 ff.
 Evangelischer 446 ff.
 Gregorianischer 75 ff.
 Chorgesang: Griechischer 55 f., 57 ff.
 Jüdischer 149 ff.
 Russischer 140 ff.
 Chormusik 955 ff. u. a. O.
 Christea, Miron, Patriarch 1184.
 Christiani, A. F. 1218.
 Christov, D. 1170.
 Chromatik der Griechen 44, 60.
 Chrön, Thomas 1165.
 Chrotta 260.
 Chrysander, Friedrich 1237, 1238.
 Chrysanthos 136.
 Chrysaphos, Manuel 132.
 Chrysothemis 51.
 Chueca, Federico 1099.
 Chvála, Emanuel 1162.
 Chybinski, Adolf 1239.
 Ciacona siehe Chaconne.
 Ciampoli 492.
 Ciconia, Johannes 292, 298, 358.
 Cilea, Francesco 916, 1091.
 Cimarosa, Domenico 709, 744 f., 904, 1133.
 Cimbalo 586.
 Giorogariu 1183.
 Cirillo 720.
 Cister 591, 603, 604.
 Ciurlionis 1156.
 Clapisson, Antoine Louis 894.
 Clapp, Philip Greely 1196.
 Clarino 578, 623 f.
 Clasing, J. H. 933.
 Clausula 218 ff., 232, 252 f.
 Clavicembalo 260, 383, 575, 586 f., 1214 f.
 Clavichord 260, 383, 575, 587 f., 1214 f.
 Clayton, Thomas 662.
 Clemens non Papa, Jacob 327 f., 375.
 Clement, Franz 1204.
 Clementi, Muzio 825, 1216, 1217.
 Clerambault, Louis Nicolas 444.
 Cléreau, Pierre 330.
 Cless, Johann 669.
 Cleve, Halfdan 1116, 1117.
 de Cleve, Johannes 328.
 Climacus 93, 251.
 Clivis 93, 251.
 Clodius, Christian 696.
 Closson, Ernest 1240, 1245.
 Clough-Leigher, Henry 1199.
 Coccia, Carlo 905.
 Coccon, Nicolo 908.
 Codax, Martin 183.
 Coelestin I. 81.
 Coelho, Ruy 1105.
 Coerne, Louis Adolphe 1196.

- Cohen-Linaru, M. 926.
 Coignet, Horace 752, 815.
 Colascione 591, 594, 595.
 Colasse, Pascal 553, 653.
 Coleman, Ch. 659.
 Coleman, E. 658f.
 Collan, K. 1124.
 Collegium tibicinum 62.
 Colonna, G. Paolo 500.
 Colonne 897, 1214.
 Color siehe Mensuralnotation.
 Coltellini, Marco 726, 729, 733.
 Comédie-ballet 647.
 Commedia del arte 371, 373, 415.
 Commemoratio brevis 91f.
 Commer, Franz 477, 1237.
 Compère, Loyset 304.
 Compta 1098.
 Concertino 555.
 Concerto siehe Konzert.
 Concerto grosso 555.
 Concone, Giuseppe 908, 1222.
 Conductus 167, 171, 183, 184ff.,
 221 ff., 264, 297.
 Conon v. Béthune 194.
 Conradi, August 883.
 Conradi, Joh. Georg 674.
 Conradi, Joh. Gottfried 916.
 Conti, Francesco 662, 681, 686, 709,
 710, 722, 797f., 799, 804.
 Continuo siehe Generalbaß.
 Converse, Frederick S. 1196.
 Cook, Will Marion 1195.
 Cooke 296.
 Cooke, Henry 659.
 Coolidge, Elisabeth Sprague 1200.
 Cooper, Emil 1153.
 Coperario (Cooper), John 658.
 Copland, Aaron 1198.
 Coppola, Pier Antonio 908.
 Copula 223, 226, 259.
 Coquard, J. A. 900, 904.
 Corbus, Jacobus 279.
 Cordella, Giacomo 905.
 Corder, Frederick 919, 1048.
 Cordier, Baude 358.
 Corelli, Arcangelo 548ff., 555, 568,
 571, 688, 1203.
 Corezarius, Joh. B. 279.
 Cornazaro 981.
 Corneille 646.
 Cornelius, Peter 875, 948, 961f.,
 1231, 1240.
 Cornemuse siehe Sackpfeife 619.
 Cornet à pistons 621.
 Cornetti 621.
 Cornetto, Antonio 414.
 Cornish, William 381.
 Coronaro, Gaetano 914.
 Corri, Domenico 904.
 Corsi, Giuseppe 499.
 Corsi, Jacopo 416ff.
 Corsini, Bonavitus 279.
 Cortot, Alfred 1219.
 Cossoni, Don. 500.
 Costa, Luis 1105.
 Costa, Michele 908.
 Costeley, Guillaume 375.
 Cotto, Johannes 97, 112, 120, 165,
 176, 1228.
 Coucy, Kastellan von 194.
 Couperin, François 568, 571, 1215.
 Couperin, Louis 564.
 Coupis, J. B. 1206.
 Couplet im Rondeau 569.
 Courante 564f., 566f., 975, 978.
 Courtois 375.
 Courvoisier, Walter 888, 1013, 1042.
 de Coussemaker, E. H. 124, 1237.
 de Cousu, Antoine 304.
 Cowell, Henry 1198.
 Cowen, Frederic Hyman 919, 1047.
 Cramer, Johann Baptist 833, 1217.
 Cramers Magazin der Musik 1242.
 Cras, Jean 1060.
 Crequillon, Thomas 375.
 Crescentini, Girolamo 1221.
 Crist, Brainbridge 1199.
 Cristofori, Bart. 588f.
 Crüger, Johann 465, 1230.
 Crusell, Bernhard Henrik 1124.
 Cruz, Agostinho da 540.
 Cruz, Ivo 1105.
 Crwth 591.
 Csermák 1172.
 Cuclin 1185.
 Cucu 1183, 1184.
 Cucuel, Georg 1238.
 Cui, Căsar A. 921f., 1135, 1136f.
 Culp, Julia 1082.
 Cunn, Hanish Mac 920.
 Curti, Franz 886, 1040.
 Cusanino siehe Carestini, Franc.
 Cuttall, Richard 1228.
 Cuvelier, Jean 274, 275.
 Cuypers, Hubert 1085.
 Cuzzoni, Francesca 666, 1222.
 Czardas 982f.
 Czernohorsky, Bohuslav 800, 846.
 Czerny, Karl 833, 1216, 1217.
 Dach, Simon 691.
 Daffner, H. 1240.
 Daïno 1152, 1154.
 Dalza, Joanambrosio 387, 398.
 Damasus 81.
 Damett 296.
 Dāmōn von Athen 36, 49.
 Damrosch, Frank 1194f., 1214.
 Damrosch, Leopold 1190, 1214.
 Damrosch, Walter 1194f., 1214.
 Dancla, J. B. Ch. 1203, 1207.
 Danclaquartett 1207.
 Daneau, N. 1075.
 Dannreuther, Edward 1045, 1235.
 Dantz 396, 564, 976.
 Danzi 742.
 Daquin, Louis Claude 571.
 Dargomyshky, Alexander S. 148,
 920f., 972, 1134f.
 Darwin, Charles 3, 1219.
 Darzinsk, Emil 1153.
 Dasianotation 99, 118, 159, 164.
 Dassoucy 646, 648.
 Daube 1229.
 Dauriac, Lionel 1238.
 Davari, Stefano 1240.
 Davenant, Sir William siehe d'Ave-
 nant.
 Davey, Henry 1240.
 David, Félicien César 896, 972.
 David, Ferdinand 972, 1204.
 David, Hans 1239.
 David, K. H. 1042.
 Davidow, Karl 1207.
 Davies, Henry Walford 1048.
 Davis, John David 920.
 Day, John 538.
 Daza, Esteban 431.
 Debain, Alexandre François 627.
 Debussy, Claude A. 878, 904, 998,
 1058, 1065f.
 Decker, W. 1040.
 Decsey, E. 1240, 1244.
 Dedekind, Konstantin Christian 673,
 693.
 Degtarew, Stephan 147.
 Dehn, Siegfried 477, 875, 920, 1134,
 1230.
 Delage, Maurice 1071.
 Delannoy, Marcel 1073.
 Delcroix, L. 1076.
 Delibes, Léo 901f., 1061.
 Delincourt, Claude 1074.
 Delius, Frederick 617, 920, 1019,
 1020, 1051f.
 Deller, Florian 726, 729, 814.
 Dellinger, Rudolf 886.
 Delune, L. 1076.
 Demantius, Christof 380, 455.
 Demestische Notation 141.

- Demokritos 36, 49.
Dénéréaz, A. 1080.
Denijs, Thomas 1082.
Denkmäler der Tonkunst in Österreich 1237.
Denkmäler deutscher Tonkunst 1237.
Denkmälerausgaben 1237.
Denner, J. C. 612.
Dent, Edward 1240, 1245.
Dentice, Luigi 1226.
Derschanovsky, V. 1245.
Descartes, René 1235.
Desmarests 653.
Désormière 1074.
Destinn, Emmy 1223.
Destouches, André 553, 653, 654.
Dett, Nathaniel 1195.
Deuring, B. 1039.
Deutscher (Tanz) 981f., 984f.
Dev, Oskar 1166.
Devise 443.
Devozioni 491.
Dezède 747.
Diabelli, A. 855.
Dialoglauden 210, 487ff.
Didymos Alexandrinus 37.
Diepenbrock, Alphons 1083.
van Dieren, Bernhard 1054, 1086.
Dieter, Chr. L. 752.
Dietrich, Albert H. 883.
Dietrich, Sixt 377, 378, 450.
Dietrichstein, M. Graf 703.
Dietz, M. 1238.
Dimas 1184.
Diminution 458f., 550f.
Dimitrov, A. 1170.
Dionysios 37.
Dirigenten 1085, 1190f., 1200, 1208ff.
Diruta, Girolamo 394, 492.
Discantus 99, 215ff., 259.
Diskant-Messe 299ff.
Diskant-Tenor-Messe 301, 303f., 306.
Dithyrambus 58f., 60.
Dittersdorf, Karl Ditters v. 709, 711, 754f., 814, 846, 1171.
Divertimento 785f., 796, 802, 823.
Divertissement 568.
Divitis, Antonius 326.
Djordjević, V. 1169.
Dłuski, Erazm 1147.
Dobronić, A. 1167.
Dobrowen, Issai 1142, 1144.
Doebber, Johannes 887.
Döhler, Theodor 1217.
Dohnányi, Ernst von 926, 1173f., 1214, 1219.
Doles, Joh. Friedrich 473.
Dolza, J. A., siehe Dalza.
Domarto, P. de 304.
Dominiceti, Cesare 908.
Dommer, Arrey von 1236.
Donfried 453.
Doni, Giovanni Battista 493, 1231, 1235.
Donizetti, Gaetano 892, 894, 907.
Donostia, José Antonio 1104.
Doppelpedalharfe 607.
Dopper, Cornelis 1083f.
Doppler, A. Franz 926, 1174.
Doppler, Karl 926, 1174.
Doret, Gustave 1079.
Döring, Gottfried 476.
Dorn, Heinrich 1217.
Dorn, Heinrich L. E. 873, 1243.
Dostalík, Frano 1164.
Dotzauer, Friedrich 972, 1207.
Dowell, Edward Mac 1193f., 1219.
Dowland, John 390.
Downes, O. 1245.
Doyague 1098.
Draeseke, Felix A. B. 884, 978, 1078.
Draghi, Antonio 503f., 524, 672, 710, 711.
Draghi, G. B. 659.
Dragoiu, Sabin 1183, 1184, 1185f.
Drama, geistliches 158, 168f., 484, 490f., 641, 667f.
Dramma per musica siehe Oper, Anfänge der.
Drechsler, J. 855.
Drehleier siehe Radleier.
Dresden 530f., 544, 673, 711f. u. a. O.
Dresden, Sem 1086.
Drese, Adam 694.
Dressel, Erwin 1037.
Dressler, Gallus 453.
Dretzel 466.
Dreyschock, Alexander 972, 1217.
Dritteltöne 1005.
Dubбини, Carlos 1105.
Düben, Gustav 472f., 917.
Dubois, F. Cl. Théodore 901, 937.
Ducis, Benedikt 326, 377, 378, 379, 450.
Ductia 260, 395, 975f.
Dudelsack siehe Sackpfeife.
Duett 444f.
Dufaut 1207.
Dufay, Guillaume 298ff., 309, 310, 358.
Dukas, Paul 904, 1067f.
Dulichius, Philippus 453, 456.
Duni, Egidio R. 746.
Dunstable, John 273, 295.
Duparc, Henri 1059.
Dupérier, J. 1080.
Duplum 177.
Dupont, A. 1075.
Dupont, Gabriel 1062f.
Duport, Jean Louis 1206.
Duport, Jean Pierre 1206.
Duprato, Jules L. 902.
Duprez 1223.
Dupuis, A. 1076.
Dupuis, Sylvain 1075.
Dupuy, I. P. 1078.
Dupuy, J. B. Ed. 917.
Durante, Francesco 443, 502, 528, 709, 800, 802.
Durante, Ottavio 492, 509.
Durazzo, Giacomo, Graf 726, 729.
Durey, Louis 1074.
Durst 1207.
Dussart, Johannes (de Sarto) 304.
Dussek, Ladislaus 825.
Dvořák, Anton 973, 1157f., 1161.
Dynamis 42.
Eaglefield-Hull, A. 1245.
East 381.
Eberl, Anton 703, 774, 825, 1217.
Eberlin, Joh. Ernst 712f., 749, 802, 814, 838.
Ebner, Wolfgang 544, 565.
Eccard, Johann 380, 452f.
Eccles, John 662.
Eckardt, Joh. Gottfr. 1217.
Eckert, Karl A. F. 883, 1212.
Ecorcheville, Jules 1238.
Ecosaise 985, 988.
Edele, J. 1040.
Edingius 454.
Editio Medicea 124.
Editio Vaticana 125.
van den Eeden, J. B. 819, 1075.
Eggen, Arne 1117.
Egidius Velut 298.
Egli, J. H. 1039.
Ehrlich, Heinrich 1244.
Ehrström, F. A. 1124.
Eichheim, Henry 1197.
Einhandflöte 610.
Einstein, Alfred 1239, 1244.
Eisenhuth, Gjuro 1168.
Eisler, Edmund 993.
Eitner, Robert 1237, 1238.
Eldering, Bram 1206.
Elgar, Edward 962, 1047.
Elias Salomonis 122.
Eller, Heino 1131.
Ellerton, John Lodge 919.

- Elling, Catharinus 916, 1116.
 Ellis, J. A. 16, 1237.
 Elmann, Mischa 1206.
 Elouis 1078.
 Elsner, G. 1144.
 Elsner, Josef 964.
 Elster, J. D. 1040.
 Emborg, J. L. 1112.
 Emery, Stephen 1192.
 Emmanuel, Maurice 1240.
 Emmet, Daniel Decatur 1191.
 Enacovic 1185.
 Enesco, Georges 1064, 1185.
 Engel, Carl 1198, 1240, 1245.
 Engel, Gustav 1244.
 Engel, J. Dimitrowitsch 1240.
 Engelbert von Admont 122.
 Engelke, Bernhard 1239.
 Engländer, R. 1240.
 Englischhorn 614, 615, 617.
 Enharmonik der Griechen 44f., 54, 60.
 Enna, August 1112.
 Enthoven, Emile 1086.
 Entstehung der Musik:
 Brauns Theorie 3.
 Büchers Theorie 4.
 Darwins Theorie 3.
 Groos' Theorie 3.
 Häckers Theorie 4.
 Spencers Theorie 3, 24.
 Stumpfs Theorie 4.
 Torrefrancas Theorie 4.
 Wallaces Theorie 3.
 Wallascheks Theorie 4.
 Epiphraem von Nisibis 137.
 Epigoneion 47.
 Epikur 37, 49.
 Epinikien 57.
 Epiphonus 94.
 Epstein, Julius 1007.
 Erard, Sébastien 581, 589, 607.
 Erart, Jehans 195.
 Eratosthenes Alexandrinus 37.
 Erb, John Lawrence 1197.
 Erbach, Christian 543.
 Erdmann, Eduard 1219.
 Ereminas 1155.
 Erk, Ludwig 1238.
 Erkel, Franz 926, 1072.
 Erlanger, Camille 904, 1062.
 Erlebach, Philipp Heinrich 553, 568, 571, 674, 695.
 Ernst, Heinrich Wilh. 1204.
 Erpf, H. 1232, 1240.
 Ertel, Jean Paul 1012.
 Erzcister 604.
 Erzlauten 592f.
 Esbry, Fr. 1100.
 Eschenburg, Johann J. 754.
 Eschmann, J. K. 1040.
 Escobedo, Bartholomeo 347.
 Eslava, Don M. Hilarion 915, 1098, 1237.
 Espagne, Franz 858.
 Esplá, Oscar 1101, 1102f.
 Esposito, Michael 914.
 Esser, Heinrich 873, 972.
 Essipoff-Leschetizky, Annette 1218, 1219.
 Ethoslehre der Griechen 39, 42, 46, 48ff.
 Ethoslehre der Primitiven und Exoten 30.
 Ett, Kaspar 855.
 Ettinger, Max 1014.
 Eukleides 37, 1224.
 Euphonium 622.
 Euripides 60.
 Evans, Edwin 1245.
 Mac Ewen, John Blackwood 1048.
 Expert, Henry 1237.
 Expressionismus 998, 1003f.
 Eybler, J. 855, 933.
 Eysler, Edmund 993.
 Faber, Gregor 1228.
 Faber, Heinrich 448, 505, 1228.
 Fabricius, Jacob 1111.
 Faccio, Franco 912.
 Fago, Nicola 430, 502.
 Fagott 576, 578, 615, 618.
 Fahrbach, Philipp 988.
 Fairchild, Blair 1197.
 Fairfax, Robert 326, 537.
 Faist, Immanuel G. Fr. 479.
 Falconieri, Andrea 438f.
 Fall, Leo 993, 1035.
 de Falla, Manuel 587, 1099, 1101, 1102.
 Faltin, Richard 1124f.
 Famintzin, Alexander S. 924.
 Fandango 983.
 Fantasia 385, 390, 541.
 Fantasie 563, 808, 832.
 Fara, Giulio 1097.
 Farbenklavier 1005, 1139.
 Farinelli siehe Broschi, Carlo.
 Farjeon, Harry 920.
 Farmer, John 381.
 Farnaby 381.
 Farrar, Geraldine 1223.
 Farsa 88.
 Farwell, Arthur 1195.
 Fasch, Johann Friedrich 470, 553f., 568, 571, 717.
 Faßbänder, P. 1040.
 Fauré, Gabriel M. 901, 1063f., 1068, 1071.
 Fauxbourdon 291, 299, 309, 1228.
 Favart, Charles 745, 897.
 Feinberg, Samuel 1142.
 Felber, Erwin 1239.
 Fellerer, K. G. 1239.
 Fellinstrumente 628ff.
 Fenis, Rudolf v. 202.
 Feo, Francesco 709, 798.
 Ferdinand III. 524, 670.
 Ferrabosco, Alfonso 658.
 Ferrari, Benedetto 438, 500.
 Ferretti, Don Paolo 1097.
 Ferri, Baldassare 708, 1221.
 Ferroud, P. O. 1073.
 Fesca, Alexander Ernst 873.
 Fesca, Fr. E. 873.
 Fesch, W. de 929.
 Festa, Costanzo 335, 363.
 Fétis, François Joseph 1075, 1230, 1235, 1236, 1237, 1243.
 Feuillet 980.
 Février, Henri 1062.
 Fibich, Zdenko 973, 1158, 1162.
 Ficker, Rudolf 1239.
 Fidula siehe Fiedel.
 Fiebach, Otto 885.
 Fiedel 260, 574, 577, 591, 596ff.
 Field, John 833, 1216, 1217.
 Fielding 707.
 Figulus, Wolfg. 1228.
 Figuš-Bystrý 1164.
 Filippi, Filippo de 1243.
 Filke, Max 856.
 Filtz, Anton 774, 800.
 Finale 744.
 Finalis 117.
 Finck, Heinrich 336, 376f., 385.
 Fink, G. W. 1243.
 Finke, Fidelio F. 1025.
 Finke, Romeo 1217.
 Fino, Giocondo 1079.
 Finolt 505.
 Fioravanti, Valentino 905.
 Fioravanti, Vincenzo 908.
 Fischer, A. 476.
 Fischer, Edwin 1219.
 Fischer, Gotth. 479.
 Fischer, Johann Kaspar Ferdinand 544, 553, 561, 568, 571.
 Fischer, Karl August 479.
 Fischer, Wilhelm 1239.
 Fischhof, Robert 1015.
 Fischietti 709, 712, 743.
 Fistula siehe Flöte.

- Fitelberg, Gregor 1148, 1214.
 Fitelberg, Jerzy 1151.
 Fitzner-Quartett 1207.
 Flageolet 610.
 Flagg, Josiah 1188.
 Flechtenmacher 926, 1184.
 Fleischer, Anton 1214.
 Fleischer, Oskar 1239.
 Le Flem, Paul 1060.
 Flesch, Karl 1204, 1205.
 Flexa 93.
 Flexatcn 584, 631.
 Flodin, Karl 1127.
 Flondor, Th. de 926.
 Flonzaley-Quartett 1207.
 Floquet, E. J. 737.
 Flor 472.
 Florentiner Streichquartett 1207.
 Florenz 416ff., 432ff., 502 u. a. O.
 Florio, Cav. de 1182.
 Floßsalterium 585.
 Flöte 12, 260, 574f., 576, 579, 580, 581, 609ff.
 Flotow, Friedrich v. 875.
 Flügelhorn 580, 621.
 Flury, R. 1043.
 Foggia, Francesco 497, 499.
 Fogliano, Ludovico 1226, 1231.
 Folescu 1184.
 Follia (Folie) 570, 980.
 Folprecht, Zdenko 1165.
 Folquet von Marseille 188.
 Fomin 1133.
 Fontaine, Petrus 358.
 Fontana, Giovanni Battista 548.
 Fontes 539.
 Foote, Arthur 1193.
 Forchhammer, Th. 1039.
 Forgeron, Charles siehe Kovařovic, Karl.
 Forkel, Joh. Nikolaus 928, 1235, 1242.
 Formen, musikalische
 des Gregorianischen Chorals 108ff.
 der Halbkulturvölker 25ff.
 der orientalischen Kulturvölker 25ff.
 siehe einzelne Abschnitte.
 Formschneider, Hieronymus 319, 326.
 Fornerod, A. 1080.
 Foroni, Jac. 917.
 Forster, Georg 376.
 Foerster, Adolphe Martin 1193.
 Foerster, Anton 1166.
 Förster, Caspar 463, 470, 497, 506.
 Förster, Christoph 553f., 568, 571.
 Förster, Em. Alois 825.
 Foerster, J. B. 1158f.
 Förtsch, J. Ph. 674.
 Foster, Stephen Collins 1191.
 Foxtrott 974.
 Fragoso, Antonio 1105.
 Franc, G. 1077.
 Franceschini, Petronio 1206.
 Franchetti, Alberto 914, 1091ff.
 Francisci 1164.
 Franck, César Aug. 855, 902, 937, 972, 998, 1058f., 1075f.
 Franck, Johann Wolfgang 674f., 692, 695.
 Franck, Melchior 380, 452, 564.
 Franck, Salomo 467.
 Franckenstein, Clemens v. 1014.
 Franco, José Maria 1104.
 Franco von Köln 254, 261.
 Franco von Paris 261.
 Francœur 654.
 Frank, Ernst 875, 885.
 Frank, Maurits 1207.
 Frankl, Paul 1009.
 Franklin, Benjamin 633, 1189.
 Frantz, W. 475.
 Franz, Robert 476, 947f., 961.
 Franziscus von Assisi 207.
 Frati, Lodovico 1240.
 Frauenberg 1038.
 Frech 475.
 Frei, J. 1040.
 Frere, R. W. H. 1240.
 Freschi, Domenico 429, 500.
 Frescobaldi, Girolamo 472, 541ff., 547, 558, 560, 567, 1209f., 1215.
 Frestele siehe Flöte.
 Freudenberg, Wilhelm 884.
 Frey, E. 1042.
 Frey, Walter 304.
 Freylinghausen 466.
 Friberth, Karl 701.
 Frid, Geza 1180.
 Fried, Oscar 1029, 1213.
 Friedheim, Arthur 1218.
 Friedländer, Max 1239.
 Friedmann, Ignaz 1150, 1218, 1219.
 Friemann, Witold 1151.
 Frimmel, Theodor 1240.
 Frischenschlager, Friedrich 1015.
 Fritsch, E. W. 1244.
 Fritz, G. 1078.
 Froberger, Johann Jakob 472, 543, 561, 562, 566, 571, 1215.
 Fröhlich, E. 1040.
 Fromm, Andreas 506.
 Frottola 335, 359ff., 370, 379.
 Frugatta, Giuseppe 1097.
 Frutolf von Michelsberg 121.
 Fry, William 1192.
 Fuchs, Albert 886.
 Fuchs, Ferdinand Karl 873.
 Fuchs, Robert 887, 949, 1007, 1015.
 Fuenllana, Miguel de 387, 401f., 431.
 Fuge 542, 545f.
 Fuge, Vorformen der 278, 541ff.
 Führer, R. 856.
 Fuller-Maitland, John-Alexander 1049, 1235, 1237.
 Funck, D. 1206.
 Fundamentinstrumente 587.
 Fünfstufigkeit siehe Pentatonik.
 Furlotti, Arnaldo 1097.
 Furtwängler, Wilh. 1213.
 Furuhielm, Erik 1127.
 Futterer, K. W. 1042.
 Fux, Johann Joseph 524ff., 547, 548, 551, 553, 568, 571, 679ff., 686, 709, 710, 778, 780, 1230, 1231.
 Gabrieli, Andrea 352, 356, 367, 388, 389, 390, 394, 414, 452, 455, 540.
 Gabrieli, Giovanni 352ff., 388, 390f., 393f., 455, 460, 507f., 547, 548.
 Gabrielli, Domenico 500.
 Gabrielli, Conte Nicolo 908.
 Gabrilowitsch, Ossip 1200, 1214, 1218, 1219.
 Gace Brulé 194.
 Gade, Niels Wilhelm 935f., 949, 961, 972, 1109f.
 Gaffi, Bernardo 499.
 Gafurius, Franchinus 308, 309f., 1225f.
 Gagliano, Marco di Zanoti da 417, 420, 421, 509.
 Gagliarda siehe Galliarde.
 Gagnebin, H. 1080.
 Gál, Hans 1015, 1028, 1033.
 Galilei, Vincenzo 416, 432, 1227.
 Galiot, Jean 274.
 Gall, Jan 1146.
 Galli, Amintore 914.
 Galliarde (Gaillarde, Gagliarda) 396, 564f., 975, 978.
 Gallot 1202.
 Gallotti, Salvatore 1097.
 Gallus (Handl), Jacobus 355f., 453, 1165.
 Galopp 988.
 Galuppi, Baldassare 146, 709, 739, 742, 743f., 840, 1132.
 Gamben 575.
 Gamelan 32.
 Gandolfi, Riccardo C. D. D. 912.

- Gangler, Th. 1040.
 Gänzbacher, J. B. 855.
 Ganz, R. 1042.
 Garcia, Jeronimo Rodriguez 1223.
 Garcia, Manuel 905, 1190, 1223.
 Garcia, Manuel del Popolo Vicente 1223.
 Garcia, Marianne 1223.
 Gardano, Antonio 326.
 Gardiner, Balfour 1052.
 Gasco, Alberto 1097.
 Gaspari, Gaetano 1238.
 Gaßmann, Florian 709, 712, 733, 740, 743, 744, 754, 755, 846.
 Gaßner, F. S. 1212.
 Gast, Peter 885.
 Gastoldi, Giov. Giac. 372, 451, 452.
 Gastoué, Amedée 1240.
 Gatti, Guido M. 1245.
 Gatty, Nicholas 1056.
 Caudencije, Nikolaus 1167.
 Caudentios 37.
 Gaultier, Denis 405, 564, 1202.
 Gautier de Coincy 262.
 Gautier de Dargies 194.
 Gaveaux, P. 766.
 Gaviniés, Pierre 800.
 Gavotte 568, 976.
 Gay, John 662, 707.
 Gaztambide, Joaquim 1098.
 Gazzaniga 761 f.
 Gebirgzsither 585 f.
 Gédalge 1068.
 Gehrinnann, Hermann 1239.
 Geierhaas, Gustav 1014.
 Geige 260, 574, 591, 593, 595 u. siehe Violine.
 Geigenfiedel 599.
 Geiger 1202 ff.
 Geijer, Gösta 918.
 Geiringer, Else 1015.
 Geiset, W. 1043.
 Geisler, Paul 886.
 Gelinek, Josef 825.
 Cellius 38.
 Gemeindelied, evangelisches 447.
 katholisches 847 ff.
 Geminiani, Francesco 551, 557, 571, 800.
 Genée, Richard 993.
 Generalbaß 380, 417, 432, 456, 464, 508, 550, 691, 1209 f., 1229 u. a. O.
 Generali, Pietro 905, 908.
 Genetz, Emil 1127.
 Gennrich, Friedrich 1239.
 Gentili 1232.
 Genzbacher, Josef 1223.
 Georg Anselm von Parma 1224.
 Georges, Alexander 904.
 Georgiceo, A. 1167.
 Georgiev, G. 1170.
 Gerber, Ernst Ludwig 1237.
 Gerbert, Fürstabt Martin 124, 1236 f.
 Gerbić, Franc 1166.
 Gerhard, Roberto 1104.
 Gerhardt, Elena 1223.
 Gericke, Wilhelm 1191.
 Gerle, Hans 388.
 German, J. Edward (Jones, German Edw.) 919 f., 1045.
 Germer 1218.
 Gernsheim, Friedrich 936.
 Gero 363.
 Gershwin, Georg 1199.
 Gervais, Ch. H. 654.
 Gesellschaftslied, deutsches 376 ff.
 Gesellschaftstanz 395 ff., 973 ff.
 Gesius, Bartholomäus 452, 454, 455, 464.
 Gesualdo da Venosa, Carlo 363, 367, 369, 417.
 Gevaert, August 82, 1074, 1238.
 Gewandhausquartett 1033, 1207.
 Ghirardello 279.
 Ghiselin, Jean 326.
 Giacomelli, Geminiano 528.
 Giacomo, Salvatore di 1240.
 Gianotti, Ant. 500.
 Gibbons, Christoph 659.
 Gibbons, Orlando 381 f., 536, 539.
 Gibbs, Cecil Armstrong 1054.
 Giesecking, Walter 1219.
 Gigli, Beniamino 1223.
 Gigue siehe Geige.
 Gigue (Instrumentalstück) 564, 567, 979.
 Gil, Pero 539.
 Gilbert, Henry F. 1195 f.
 Gillebert von Berneville 194, 195.
 Gilliers, Ch. 745.
 Gilman, Lawrence 1200.
 van Gilse, Jan 1085.
 Gilson, Paul 1075, 1076.
 Gindron 1077.
 Gintzler, Simon 395.
 Giordano, Umberto 1091.
 Giosa, Nicola de 908.
 Giotti 1077.
 Giovanelli, Ruggiero 375, 510.
 Giovannini 697.
 Giraffenklavier 589, 590.
 Giraldu Cambrensis 166, 1108.
 Gitarre 260, 574 f., 591, 595 f.
 Giustiniani, Vincenzo 431.
 Glareanus, Heinrich Loris 357, 1039, 1228, 1234.
 Gläser, Franz 873.
 Glasharmonika 633, 866, 1189.
 Glass, Louis 1111 f.
 Glasunow, Alexander 922, 1041, 1214.
 Glaukos von Rhegion 36.
 Glavić, Simon 1167.
 Gleason, Frederic Grant 1194.
 Gleboff, J. 1245.
 Glee 382.
 Glettle 1039.
 Gliere, Reinhold 1141.
 Gliers von Pruntrut 1077.
 Glinka, Michael Iwanowitsch 147, 148, 920, 972, 1133 f.
 Glinski, M. 1245.
 Globokar, Joh. 1165.
 Glockenspiel 632.
 Gloetznern, Anton 1197.
 Gluck, Christoph Willibald 554, 629, 699, 728 ff., 745, 747, 754, 769 f., 792, 805, 813, 814, 816 f., 928, 929, 1108, 1211.
 Glykys, Johannes 132.
 Gmeindl, Walter 1034.
 Gmelch, Josef 1239.
 Gobelius Person 123.
 Godard, L. P. Benjamin 901.
 Godentag, Joh. 1224.
 Godowsky, Leopold 1219.
 Goes, Damaño 539.
 Golbi, Henrik 1172.
 Goldmark, Karl 873, 949, 972.
 Goldmark, Rubin 1196.
 Goldoni, Carlo 742 f.
 Goldschmidt, Adalbert von 885, 936, 1029.
 Goldschmidt, Berthold 1027, 1034.
 Golestan, Stan 1185.
 Goller, Vinzenz 858, 1015.
 Goltermann, Julius 1207.
 Gombert, Nicolas 327 f., 375.
 Gomes, Amadeo Carlos 1089.
 Gomez, T. 1100.
 Gornäs, F. W. 1117.
 Gong 632.
 Goossens, Eugène 1054, 1214.
 Goepfert, Karl E. 886.
 Görner, Valentin 698, 955.
 Gospel Hymns 1188.
 Gossec, Franz Joseph 737, 747, 800, 936.
 Goßwin, Anton 379.
 Gotik 69 u. a. O.
 Gotovać, J. 1168.

- Gottschalk, Louis Moreau 1192.
 Goetz, Hermann 875, 949, 972, 1040.
 Goudimel, Claude 330f., 375, 379, 452, 453, 1077.
 van Goudoever, Henri D. 1086.
 Gounod, Charles François 855, 895, 896f., 937.
 Grabert, Martin 579.
 Grabner, Hermann 1018f., 1028.
 Grabu, Louis 659.
 Graf, Max 1240, 1244.
 Gräfe, Friedrich 697.
 Graffigna, Achille 908.
 Grainger, Percy 1052, 1198.
 Gram, Peder 1112.
 Grammann, Karl 884.
 Granados, Enrique 1099, 1101, 1102, 1219.
 Grandi, Alessandro 509f.
 Graener, Paul 1033.
 Gräser, Wolfgang 1239.
 Grasse, Edwin 1197.
 Grast, Fr. 1078.
 Gratiani, Bonif. 497.
 Gratosius von Padua 279.
 Graumann, Mathilde siehe Marchesi.
 Graun, Johann Gottlieb 800, 801.
 Graun, Karl Heinrich 473, 474, 679, 697, 699, 712, 728, 800, 801, 929, 1211, 1225.
 Graupner, Christoph 470, 557, 678.
 Gravicembalo 1227.
 Gray, Alan 1048.
 Greco, Gaetano 502, 709.
 Green, Dunton 1245.
 Greff-Bakfark, Valentin 387f., 1171.
 Grefflinger 693.
 Gregor von Bridlington 1228.
 Gregor I., der Große, Papst 82f., 116.
 Gregor, Josef 1239.
 Gregori, Lorenzo 555.
 Gregorianischer Gesang 75ff., 339.
 Entstehung 75ff.
 Formen 108ff.
 geschichtliche Bedeutung 75.
 Niedergang 123f.
 nordische, germanische Fassung 85, 100.
 Reform 100, 124, 339.
 Stilarten 110ff.
 Theorie 114ff.
 Tonschrift 90ff.
 Verbreitung 84ff.
 Greißle, Felix 1025.
 Greith, Karl 855, 858, 1039.
 Grell, E. A. 477.
 Grenon, Nic. 298.
 Grétry, Ernest Modeste 737, 746, 747, 1231.
 Gretschaninow, Alexander T. 147, 924.
 Grgošević, Z. 1168.
 Griechen 35ff.
 Ästhetik der Griechen 48ff.
 Instrumente der Griechen 47f.
 Notenschrift der Griechen 35ff.
 Theorie der Griechen 39ff.
 Ursprung der Musik der Griechen 50ff.
 Grieg, Edvard 916, 962, 972, 1113, 1114, 1115, 1119.
 Griepenkerl, W. R. 891.
 Griesbacher, Peter 858, 1240.
 Griffes, Charles T. 1197.
 Griffi, Horatio 488f., 490ff.
 Griffloch 608.
 Grimace 274.
 Grisar, Albert 894.
 Gröndahl, Agathe Backer 1115.
 Gronostay, Walter 1025, 1037.
 Groos, Karl 3.
 Grosman, Ludwik 1145.
 Grossi, Carlo 428.
 Grossi, Ludovico, siehe Viadana.
 Grossin de Parisiis 298.
 Grosz, Wilhelm 1021.
 Ground 570.
 Grove, George 1236, 1238.
 Groven, Eyvind 1117.
 Grovlez, Gabriel 1214.
 Grünberg, Louis 1198.
 Grüner-Hegge, Odd 1117.
 Grünewald 701.
 Grünfeld, Alfred 1219.
 Grunsky, K. 1240.
 Gruodis, J. 1156.
 Grützmacher, Friedrich 972.
 Guami, Joseffo 394, 547.
 Guarini 363, 415, 435.
 Guarneri, F. 1206.
 Guarneri, Giuseppe del Gesù 601f.
 Guarnerius 1224.
 Gućetić, Franz 1167.
 Gudavičius, J. 1156.
 Guedron, Pierre 645.
 Guéranger, Dom Prosper 124.
 de la Guerre, Michel 648.
 Guerrero, Francisco 348.
 Guglielmi, Pietro 709, 739, 744.
 Gui, Vittorio 1096, 1214.
 Guidiccioni, Laura 414, 421, 492.
 Guido d'Eu von Longpont 122.
 Guido von Arezzo 92, 98, 112, 119f., 164ff., 176.
 Guido von Cherlieu 122.
 Guilelmus monachus 299, 309.
 Guillaume le Grant 298.
 Guillaume le Heurteur 330.
 Cuilmant, Alexander 1237.
 Guilman, F. 855.
 Guiot von Dijon 195.
 Guirand, Ernest 902, 1065, 1067.
 Guitar, English 604.
 Gumbert, Ferdinand 883.
 Gumpeltzhaimer 452.
 Gumprecht, Otto 1244.
 Gungl, Joseph 988.
 Günzburg, Mark 1219.
 Guridi, Jesús 1100.
 Gurilew, Leo 147, 1133.
 Gurlitt, Cornelius 883.
 Gurlitt, Manfred 1015.
 Gurlitt, Wilibald 1239.
 Gürzenich 1214.
 Gusla 1132.
 Gymel 309, 1228, siehe Fauxbourdon.
 Gyrowetz, Adalbert 823, 873.
 Gysi, F. 1240.
 Gyttering 296.
 Haan, Willem de 885.
 Haapanen, Toivo 1240.
 Haarklou, Johannes 916, 1116.
 Haas, Joseph 1018.
 Haas, Robert 1239.
 Hába, Alois 1005, 1025, 1034, 1162.
 Hába, Karel 1162.
 Habeneck, Fr. A. 1203, 1212.
 Habert, Franz X. 858, 1238.
 Habert, J. E. 856.
 Hackbrett 260, 575, 585, 586.
 Häcker 4.
 Hadlaub 1038.
 Hadley, Henry 1196.
 Hadow, William Harry 1235.
 Haeser, G. 1040.
 Hafner 750.
 Hägg, Gustaf 1120.
 Hagiopolites 133.
 Hahn, Reynaldo 1062.
 Hakenharfe 606.
 Hakenneumen 93f.
 Halbig, H. 1239.
 Hale, Philip 1200.
 Halévy, Jaques Fromental 891, 894.
 Halffter, Rodolfo 1103f.
 Halffter, Ernesto 1104.
 Halir, Karl 1204, 1207.
 Hall, Pauline 1116.

- Hallé, Charles 1045.
 Hallén, Andreas 918, 1119, 1120.
 Haller, Michael 858.
 Hallström, Ivar 917f., 1118, 1119, 1120.
 Halm, August 1020.
 Halslauten 591 ff.
 Halversen, Johan 1116.
 Hambourg, Mark 1218, 1219.
 Hamburg 468f., 543, 663, 674ff., 713 ff. u. a. O.
 Hamerik, Asger 1110.
 Hammerich, A. 1240, 1245.
 Hammerklavier 581, 588 ff., 1215 f.
 Hammerschmidt, Andreas 451, 462, 506, 547, 565, 692, 693.
 Hanboys 1228.
 Händel, Georg Friedrich 686 f., 1211, 1215.
 Anthems 473.
 Konzerte 555, 557.
 Opern 662, 663 ff., 676 f.
 Oratorien 473, 474, 481 ff., 704 ff.
 Suiten 568, 571, 801.
 Verschiedenes 443, 468, 469, 473, 551 f., 553 f.
 Hannikainen, Ilmari 1128.
 Hannikainen, P. J. 1127.
 Hans, Lio 1015.
 Hanslick, Eduard 1238, 1244.
 Hanson, Howard 1198.
 Hanssens, Ch. 855.
 Harfe 260, 573, 574, 575, 577, 590, 606 f.
 Harmonielehren 1229 f.
 Harmonika 633, 784.
 Harmonium 627 f.
 Harnisch 464.
 Harpsichord 1189.
 Harsanyi, Tibor 1173.
 Hartmann, Emil 1111.
 Hartmann, J. P. E. 1109 f.
 Harwood, Basil 1048.
 Harty, Hamilton 1214.
 Hasse, Faustina 666, 1222.
 Hasse, Johann Adolf 474, 530 f., 679, 709, 710, 711 f., 722, 723 ff., 800, 801, 1211.
 Hasse, Karl, 1018, 1239.
 Hasse, M. 1240.
 Hassler, Hans Leo 356 f., 380, 452, 456, 543.
 Hässler, Wilhelm 1217.
 Hatton, John Liptrot 919.
 Hatze, J. 1168.
 Hauer, Josef M. 1025, 1232.
 Haug, G. 1040.
 Haug, H. 1043.
 Haultin, Pierre 326.
 Hauner, N. 849.
 Haupt, Karl August 479.
 Hauptmann, Moritz 478, 960 f., 1211, 1230.
 Hausegger, Friedrich v. 1238.
 Hausegger, Siegmund von 888, 1012, 1213.
 Hauser, Franz 1223.
 Hausmann 1207.
 Haussmann, Valentin 380, 564.
 Havemann, Gustav 1206.
 Hawkins, John 1235, 1236.
 Hay, F. 1080.
 Haydn, Joseph 599, 605, 769 ff., 809 f., 1171, 1210, 1216.
 Instrumentalmusik 802, 807, 808, 811 f., 818 f., 824.
 Lieder 701 f., 1048.
 Messen 833 ff., 843 ff.
 Oratorien 709, 927, 929 ff.
 Singspiele 750.
 Tänze 984.
 Haydn, Michael 750, 774, 791, 809, 829, 838, 846 f., 848 f., 870, 957, 1171.
 Heck, Johann 696.
 Heckel, Emil 617, 703.
 Heckel, Wolf 388.
 Heckelphon 617.
 Hegar, Friedrich 949, 1040.
 Heger, Robert 1015, 1213.
 van Heiden, Jören 1124.
 Heifetz, J. 1206.
 Heifler 1206, 1207.
 Heim, J. 1040.
 Heinichen, Johann David 530, 709, 712, 1229.
 Heinitz, W. 1240.
 Heinrich, Anton Philipp 1195.
 Heinze, Gustav Adolf 1082.
 Heise, P. A. 1110, 1119.
 Hektorović 1167.
 Helbig 467.
 Helfert, Vl. 1240.
 Helikon 580.
 Heller, Hans Ewald 1036.
 Heller, Stephen 972.
 Hellmesberger, Georg 1204, 1207, 1211.
 Hellmesberger, Josef 1204.
 Hellmesbergerquartett 1204, 1207.
 Helsted, Gustav 1110 f.
 Henderson, William 1200, 1245.
 Henke, Joh. Jakob 1061.
 Henneberg, Richard 918.
 Henri d'Andeli 194.
 Henrichsen, Roger 1112.
 Henriques, Fini 1111.
 Henry, Michel 645.
 Henschel, Georg 885, 1045, 1191.
 Henselt, Adolf 972, 1232.
 Herakleides Ponticus 36.
 Herberigs 1075.
 Herbert, Victor 1195, 1199.
 Herbing, Valentin 698 f.
 Herbst, Joh. Andreas 1231.
 Hericus von Paris 89.
 Hermann, Jan 1217.
 Hermann, Karl August 1130.
 Hermann, Minna 1130.
 Hermann, Nikolaus 450, 452.
 Hermann, Paul 1180.
 Hermannus Contractus 87, 120, 164.
 Hermeneutik 1236.
 Hermesdorff, Michael 124.
 Hérold, Louis Joseph Ferdinand 893, 894.
 Heron von Alexandria 37.
 Heroi'ć 1167.
 Herrmann, Hugo 1028, 1034, 1037, 1205.
 Gebrüder Herrmann-Streichquartett 1207.
 Hertz, Alfred 1200, 1214.
 Hervé siehe Ronger, Florimond.
 Herz, Henry 972.
 Herzfeld, Viktor 1173.
 Herzog, Joh. G. 479.
 Herzogenberg, H. von 477 f.
 Hesse, Ernst Chr. 479.
 Hesiod 52, 54.
 Hesychios 38.
 Heterophonie 68, 999.
 der Griechen 39, 56.
 der Ostasiaten 27 f.
 Heuberger, Richard Fr. J. 885, 1015, 1036.
 Heuß, Alfred 1239, 1244.
 Heuschkel, Peter 870.
 Hexachorde 120.
 Heyden, Sebald 1228.
 Heydrich, R. Bruno 887.
 Hieronymus 81.
 Hieronymus de Moravia 122, 261 f.
 Hildegard von Bingen 89.
 Hill, Edward Burlingame 1197.
 Hill, Wilhelm 884.
 Hillemacher, Lucien J. E. 901, 904.
 Hillemacher, Paul J. W. 901, 904.
 Hiller, Ferdinand 883, 934 f., 949, 972, 1217.

- Hiller, Johann Adam 473, 474, 699f., 751f., 754, 956, 1210, 1231, 1242.
 Hilpert, F. 1207.
 Hilton, John 381.
 Himmel 709.
 Hindemith, Paul 616, 621, 1020, 1028, 1037, 1122.
 Hindemith-Quartett 1206.
 Hinno 392.
 Hinton, Arthur 920.
 Hippasos von Metapont 36.
 Hirschbach, Hermann 883.
 Hirschler, Z. 1168.
 Historien 453f., 504f.
 Hjelm, Otto Winther 1115.
 Hobrecht, Jacobus 310ff., 359.
 Hochberg, Bolko Graf 884.
 Hochreiter, Emil 1166.
 Hoérée, Arthur 1074.
 Höföding, Finn 1112.
 Höffer, Paul 1034.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 793f., 829ff., 865, 866, 869, 1242f.
 Hoffmann, Karl 1205.
 Hoffmann, Leopold 814.
 Hoffmann, Rudolf Stephan 1015, 1240.
 Hoffmeister, Karl 1217.
 Hofhaimer, Paul 377, 379, 668.
 Hofmann 701.
 Hofmann, Heinrich K. J. 884, 949.
 Hogarth, George 707.
 Hoyer von Werden 118.
 Hohenemser, R. H. 1240.
 Hol, Richard 1082.
 Holbrooke, Josef 1048, 1056.
 Holden, Oliver 1187.
 Holfeld, I. V. 1217.
 Holl, Karl 1244.
 Hollander, Christian 328, 380.
 Holmes, Alfred 1204.
 Holmes, Augusta M. A. 904.
 Holmes, Henry 1204.
 Holmes, William H. 919.
 Holmsen, Borghild 1117.
 Holst, Gustav von 612, 920, 1053, 1056.
 Holstein, Franz von 873.
 Holter, Iver 916, 1116.
 Holtzner, Anton 543.
 Holz 1211.
 Holzbauer, Ignaz 709, 729, 742, 774, 800.
 Holzer 701.
 Holzhauser, H. 524.
 Holzstabspiel siehe Xylophon.
 Homberg 1038.
 Homer 52f.
 Homer, Sidney 1199.
 Homilius, G. A. 473, 929.
 Homophonie 68.
 Honegger, Arthur 1072f., 1080, 1122.
 Hopffer, Ludw. Bernh. 884.
 Hopkins 1187.
 Hopkinson, Francis 1188, 1189.
 Hoquetus 259f., 1220.
 Horák, Vojtěch 1162f.
 Hora lunga 1183f.
 Horenstein, Sascha 1034.
 Horheim, Bernger v. 202.
 Horn 260, 573, 580, 620ff.
 Horn, Camillo 949, 1015.
 Horn, Charles Edw. 918.
 Hornborstel, E. M. v. 1237.
 Horneman, C. F. E. 1111.
 Horninstrumente 620ff.
 Horník, O. 1161.
 Hornpipe 563f.
 Hörschelmann, Emil 1229.
 Horwitz, Karl 1025.
 Hößlin, Franz von 1213.
 Hostinsky, Ottokar v. 1238.
 Hothby, John 123, 308, 1225, 1228.
 Houdret, Ch. 1076.
 Howells, Herbert 1053.
 Hřimalý, Adalbert 925.
 Hřimalý, Johann 1204.
 Hristić, S. K. 1169.
 Hubay, Jenő (Huber, Eugen) 926, 1173, 1206, 1214.
 Hubay, (Huber) Karl 926.
 Huber, F. F. 1039.
 Huber, Hans 199, 1040.
 Huber, Kurt 2349.
 Huberman, Bronislaw 1206.
 Huberti 1075.
 Hucbald v. St. Amand 89, 94f., 118, 134, 163.
 Hudson, G. 659.
 Hue, Georges A. 904, 1062.
 Hufnagelschrift 98, 106.
 Hughes 707.
 Hübsch 1184.
 Humanistendrama 668f.
 Humanistenmusik 379.
 Humfrey, Pelham 659.
 Hummel, Ferdinand 886.
 Hummel, Johann Nepomuk 825, 830, 855, 1216, 1217.
 Humperdinck, Engelbert 885f.
 Huneke, James 1245.
 Hupfaut 396, 975.
 Huré, Jean 1071.
 Hurlebusch, Konrad Friedrich 697f.
 Hurum, Alf 1116, 1117.
 Huß, Henry Holden 1195.
 Husen, Friedrich v. 202.
 Huybrechts, A. 1076.
 Hyagnis 51, 52.
 Hydraulos 625.
 Hymnen 79f., 87, 111, 113f., 126 129ff., 157f.
 Hymnen, armenische 139.
 Hyporchema 55.
 Ibert, Jacques 1073.
 Ibykos von Rhegion 56.
 Idelsonn, A. Z. 1240.
 Iffert, August 1223.
 Ikonen, Lauri 1128.
 Imbert, Hugues 1245.
 Imitation 301, 305.
 Imperfection 252, 265, 307.
 Impressionismus 998, 1002f., 1065f.
 Inder 17, 22f., 24, 33.
 d'India, Sigismondo 433f.
 Indianer 1195.
 d'Indy, P. M. Th. Vincent 855, 903 1059, 1237.
 Ingegneri, Marc-Antonio 347.
 Ingelius, A. G. 1124.
 Ingenhoven, Jan 1085.
 Inghelbrecht 1071.
 Innozenz III. 88.
 Instrumentalmusik
 der Primitiven und Exoten 30ff.
 im evang. Gottesdienst 450f, 456ff.
 in der Oper 419f., 424 u. a. O.
 Instrumentalmusik
 der Griechen 39, 47, 55.
 der Römer 62.
 des 13. und 14. Jahrhunderts 260f., 280.
 von 1450—1600 382ff.
 von 1600—1750 540ff.
 von 1750—1828 795ff.
 von 1828—1880 963ff.
 moderne 1006ff. und in den Einzelabschnitten der Moderne.
 Instrumentalnotenschrift der Griechen 46.
 Instrumente der Griechen 47f.
 Interjektionen im Gesang 9, 10, 29, 142f.
 Intermedien 414.
 Intermezzi der Oper 422f., 722.
 Intermezzi der Suite 568ff.
 Internationale Musikgesellschaft, Publikationen 1238.
 Intonazione 392ff., 560.
 Intrada 564f.

- Invention des Waldhorns 622.
 Ipavec, Gustav 1166.
 Ippolitow-Iwanoff, Michael M. 924.
 Ireland, John 1053.
 Isaac, Heinrich 319ff., 354, 376f.
 Isasi, A. 1100.
 Isidor von Sevilla 115.
 Iso 86, 88.
 Isorelli, Dorisio 492.
 Isouard, Niccolò 892, 905.
 Istel, Edgar 1013, 1239.
 Iten, W. 1034.
 Ives 658.
 Ives, Charles E. 1198.
 Ivogün, Marie 1223.
 Izak-Lihovecký 1164.
 Jacchini, Giuseppe 555.
 Jachimecki, Zdzisław 1239, 1245.
 Jacobi, Frederick 1198.
 Jacobsthal, Gustav 1238, 1239.
 Jacobus von Iüttich 122f., 254f.
 Jacopo da Bologna 278, 280ff., 291.
 Jacopo da Firenze 279.
 Jacopone da Todi 88, 169, 207.
 Jacques-Dalcroze, E. 1079, 1232.
 Jadassohn, S. 1230.
 Jadin, Hyacinthe 1217.
 Jaëll, Alfred 1217.
 Jaëll, Marie 1218.
 Jahn, Otto 1238.
 Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1238.
 Jakob von Edessa 137.
 Jakob von Sarug 137.
 Jakobsohn 153.
 Jan, Carl von 1238.
 Janáček, Leoš 624, 1163f.
 Jannequin, Clement 330, 375, 572.
 Jannsen, Joh. Wald. 1129f.
 Janssen, Werner 1199.
 Japaner 15, 24, 34.
 Jarecki, Henryk 1145.
 Jarecki, Tadeusz 1151.
 Jared 138f.
 Jarnach, Philipp 914, 1019, 1020.
 Järnefelt, Armas 1126.
 Jarno, Georg 887.
 Javaner 5, 16f., 32.
 Jazz 584, 596, 610f., 616, 617, 622, 624, 628, 629, 631, 983, 1199f.
 Jeep, Joh. 380, 452.
 Jehan Bretel 198f.
 Jehan de Lescurel 266.
 Jelmoli, H. 1042.
 Jemnitz, Alexander 1180.
 Jenko, Davorin 1166, 1169.
 Jensen, Adolf 886, 949.
 Jensen, Irgens 1116f.
 Jeppesen, Knud 345, 1239.
 Jerković, Innozenz 1167.
 Jeremiáš, Jaroslav 1161.
 Jeremiáš, Otakar 1161.
 Jesuitendrama 668ff.
 Jeu parti 198ff., 641.
 Jezek, Jaroslav 1165.
 Jimenez, Jeronimo 1099.
 Jindřich 1161.
 Jirák, K. B. 1161f., 1214.
 Jiranek 1218.
 Joachim, Joseph 972, 1204, 1206.
 Joachimquartett 1204, 1207.
 Jochlauten 590f.
 Jöde, Fritz 1020, 1232.
 Johannes Aegidius von Zamora 122.
 Johannes de Garlandia 122, 261, 272, 1228.
 Johannes de Groccheo 122, 260, 965f.
 Johannes de Monte 1225.
 Johannes de Muris 123, 307, 1228.
 Johannes Eriugena 163.
 Johannes Gallicus Carthusiensis 1224.
 Johannes von Damaskus 131f., 133.
 Johansen, David Monrad 1116f.
 John of Salisbury 1228.
 Johnson, Robert 658.
 Joksimović, B. 1169.
 Jomelli, Niccolò 709, 710, 723, 725f., 726, 739, 840.
 Joncières, Victorin de 902.
 Jones, German Edw., siehe German, J. Edward.
 Jonge, Nicholas 381.
 Jongen, Joseph 1076.
 Jongen, L. 1076.
 Jora Michael 1185.
 Jordan, Sverre 1117.
 Joseffy 1218.
 Joseph I. 524, 710.
 Josquin de Près 314ff., 326, 359, 373, 386.
 Jota 983.
 Joteyko, Tadeusz 1148.
 Judenkunig, Hans 392, 395, 403, 407.
 Jüdischer Tempelgesang 149ff.
 Einfluß auf den Gregorianischen Choral 76ff.
 Juhász, Aladar 1172.
 Julien, Adolphe 1244.
 Junta, Luca Antonio 326.
 Juon, Paul 1014, 1042, 1230.
 Jurjans, Andrejs 1153.
 Jurjans, Juris 1153.
 Jurjans, Pawuls 1153.
 Justinian 130.
 Káán-Albést, Heinrich von 925, 1217.
 Kačanauskas, A. 1155.
 Kachel, J. Chr. 1039.
 Kade, Otto 476, 1237.
 Kadenz, 306, 309.
 Kadosa, Paul 1180.
 Kafenda, Friso 1164.
 Kahl, W. 1240.
 Kajanus, Robert 1125.
 Kalas 1163.
 Kalas 1169.
 Kalcher, J. N. 870.
 Kálik, Vaclav 1162.
 Kalkbrenner, Ferdinand Wilh. 833.
 Kalkbrenner, Friedr. 1216, 1217.
 Kalliwoda, W. 959.
 Kalniņš, Alfred 1153.
 Kalomiris, Manuel 1181f.
 Kalvaitis 1155.
 Kambodschaner 17, 27.
 Kamiński, Lucian 1151, 1240, 1245.
 Kamiński, Heinrich 1018, 1028, 1029.
 Kammerduett 444f.
 Kammermusik 1207f.
 Kania, Emanuel 1145.
 Kanitz, Ernst 1029, 1034.
 Kanne 1242.
 Kanondichtung 129ff., 137.
 Kantate 434ff., 466f.
 Kantatenmesse 532.
 Kantele (Kannel, Kankles, Kohkle) 1123, 1129, 1154.
 Kantorate 449, 462, 474.
 Kanzone 374, 387ff., 390, 542f.
 Kapelle, Joh. Andreas 1165.
 Kapp, Artur 1130.
 Kapp, J. 1240.
 Kappel, Johannes 1130.
 Kapsberger, Joh. Hier. 509.
 Karadžov, D. 1170.
 Karel, Rudolf 1161, 1162.
 Karl VI. 710.
 Karl der Große 85.
 Karłowicz, Mieczysław 1148f.
 Karrér, Pavlos 1181.
 Kaschperow, Wladimir N. 924.
 Kasia 131.
 Kaski, Heino 1128.
 Kassation 785, 796.
 Kastagnetten 583, 630.
 Kastalski, Alexander 147.
 Kastraten 1121f.
 Katakouzinos, Al. 1181.
 Kattnigg, Rudolf 1015.

- Kauder, Hugo 1009.
 Kauer, Ferdinand 755.
 Kaul, O. 1240.
 Kaun, Hugo 1014.
 Kayser, H. E. 901.
 Keck, Johannes 123.
 Keiser, Reinhard 468, 469, 470, 473, 663, 675 ff., 686, 717, 789, 1108.
 Keldorfer, Viktor 1029.
 Kelen, Hugo 1180.
 Keller, H. 1240.
 Kellermann, Christian 1207.
 Kelley, Edgar Stillman 1194.
 Kellner 472.
 Kelterborn, L. 1043.
 Kempis, Nicolaus 548.
 Kempter, Karl 856.
 Kempter, Lothar 884, 1040.
 Kenig, Włodzimierz 1050.
 Kerényi, Georg 1180.
 de Kerle, Jakob 328.
 Kerll, Johann Kaspar 472, 516 f., 518, 519 f., 522 f., 544, 561, 566, 568, 571, 572, 670 f.
 Kern, Jerome 1199.
 Kern, Kurt 1014.
 Kesseltrommel 628 f.
 Keßler, Wendelin 451.
 Keuchenthal 450.
 Keußler, Gerhard v. 1014, 1213.
 Kiel, Friedrich 477 f., 935, 1046.
 Kielflügel 581, 586 f.
 Kienzl, Wilhelm 599, 886, 949, 1036.
 Kiesewetter, Rafael 261, 1236.
 Kilpinen, Yrjö 1128.
 Kimovic, Franz 1166 f.
 Kindermann, Joh. Erasmus 462, 472, 506, 543.
 Kinesias 60.
 Kinkeldey, Otto 1198, 1239.
 Kinsky, Georg 1240.
 Kirchengesang, ambrosianischer 80, 82 f.
 byzantinischer 126 ff., 1168, 1184.
 bulgarischer 1169.
 evangelischer siehe Choral, evang. 1152.
 gallikanischer 80.
 gregorianischer siehe Greg. Gesang.
 römischer 80 ff.
 russischer 140 ff., 1132, 1184.
 spanisch-mozarabischer 80.
 Kirchengesangsverein, Deutscher evangelischer 480.
 Kirchenlied, evangelisches 447, 464 ff., 474 f.
 katholisches 847 ff.
 Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1238.
 Kirchensonate, Entwicklung der 547 ff.
 Kirchentöne 306, 357 u. a. O.
 Kircher, Athanasius 1235.
 Kirchhof 472.
 Kirchl, Adolf 1029.
 Kirchner, Th. 1040.
 Kiriak, Dimitrie 1183, 1184, 1185.
 Kirnberger, Johann Philipp 547, 944, 1229, 1231.
 Kissar 15, 28.
 Kistler, Cyrill 885.
 Kithara 42, 43, 47, 52, 53, 60, 62, 573, 590.
 Kitharodie 54 f.
 Kittel, Johann Chr. 474, 479.
 Kittl, Joh. Friedrich 1217.
 Kitzler, Otto 861, 965.
 Kiurina, Berta 1223.
 Kjerulf, Halvdan 1114 f.
 Klafsky, Don Anton Maria 1015, 1240.
 Klaić, Vj. 1168.
 Klamí, Uuno 1128.
 Klappe 608.
 Klappenhorn 621.
 Klapper 614, 630 ff.
 Klarinette 578, 580, 612 ff.
 Klatte, W. 1240, 1244.
 Klaudios Ptolemaios 37, 61, 416, 1224.
 Klauwell 1218.
 Klavicembalo siehe Clavicembalo.
 Klavichord siehe Clavichord.
 Klavicymbel siehe Clavicembalo.
 Klaviermusik des 16. Jahrh. 390, 394.
 Kleber, Leonhard 392 f.
 Klecki, Paweł 1151.
 Kleemann, Karl 884.
 Kleiber, Erich 1213.
 Klein, Bernhard 933, 957, 958.
 Klein, Bruno Oscar 1193.
 Klein, Walther 1015.
 Kleinmichel, Richard 885.
 Klemm 1211.
 Klemetti, Heikki 1127, 1240.
 Klemperer, Otto 1213.
 v. Klenau, Paul 1112.
 Klengel, August Alexander 833, 1217.
 Klengel, Julius 1207.
 Klenowski, Nikolai S. 924.
 Kleoneides 37.
 Kleven, Arvid 1116, 1118.
 Klimantović, Simon 1167.
 Klimow, M. G. 148.
 Klingen 1038.
 Klonas von Tegea 55.
 Klose, Friedrich 886, 1029, 1033, 1041, 1042.
 Klotz (Violinbauer) 602.
 Klug 447 f.
 Klughardt, August 885.
 Knab, Armin 1016.
 Knappertsbusch, Hans 1213.
 Knecht, Justin H. 479.
 Kneiselquartett 1191.
 Knipper, Leo 1142.
 Knittl 1217.
 Knöchel, Wilhelm 1028.
 Knödt, Heinrich 1015.
 Knorr, Iwan 885, 1052.
 Knosp, G. 1076.
 Knüpfer, Sebastian 462, 506.
 Kobald, Karl 1240.
 Kobelius, J. A. 679.
 Koch, E. E. 476.
 Koch, Friedrich Ernst 886, 931, 1028.
 Koch, Karl 858.
 Köchel, Ludwig von 1238.
 Kocher, Konrad 475.
 Koechlin, Charles 1064, 1071.
 Kocian, Jaroslav 1205.
 Koczalski, Raul 1150.
 Koczirz, Adolf 1239.
 Kodály, Zoltán 1074 f., 1078 f.
 Kodžamanov 1169.
 Koenen, Tilly 1082.
 Kogoj, Marius 1167.
 Köhler, E. 931.
 Köhler, Louis 883, 1216.
 Kokkinos, Nik. 1181.
 Kokkos, Dim. 1181.
 Kolander, V. 1168.
 Kolarović 1169.
 Kolisch 1206.
 Kolischquartett 1206, 1208.
 Koller, Oswald 1239.
 Kolon 59.
 Kolor 266, 307.
 Kolorierung 296, 298, 299 f.
 Koloristen (deutsche Orgelkomponisten) 384 ff., 451, 1215.
 Komödie der Griechen 60 f.
 der Römer 61 f.
 Kompositionslehren 1231 f.
 Komzák, Karl 993.
 Kondakarien-Notation 141.
 Kondracki, Michał 1151.
 König, J. B. 466.
 König, Peter 1173.
 Konjović, P. 1169.
 Könnemann, Arthur 886.
 Konstantinov, B. 1170.
 Korta, Robert 1036.

- Kontakion 130f.
 Kontertanz 981.
 Kontis 1182.
 Kontrabaß 599.
 Kontrafagott 580, 618.
 Kontrafaktur 194, 197f., 238, 276, 333, 378, 379.
 Kontrapunkt 308ff., 384.
 Kontrapunktlehren 1230f.
 Kontratenor 268.
 Konvalinka, K. 1162.
 Konzert 444, 456ff., 462, 507ff., 554ff., 797, 808, 813, 816, 822, 967 u. a. O.
 Konzertform 555f.
 Konzertsymphonie 555.
 Köpfl, Wolf 453.
 Kopten 138.
 Körling, Sven A. 1119.
 Kornauth, Egon 1015.
 Körner, Chr. G. 479.
 Kornett 621, 623.
 Korngold, Erich Wolfgang 1035.
 Korngold, Julius 1244.
 Kósa, Georg 1180.
 Köselitz, Heinrich siehe Peter Gast.
 Kosmas von Jerusalem 131f., 133.
 Koeßler, Hans 885, 1174.
 Köstlin, Heinrich Adolf 1236.
 von Kothen, Axel 1127.
 Kotilainen, Otto 1127.
 Kotillon 981, 988.
 Koto 15, 32 f.
 Kotter, H. 1038.
 Koussevitzky, Serge 1200, 1214.
 Kovačovič, Karel 925, 1162, 1214.
 de Koven, Reginald 1199.
 Kowalski, Max 1014.
 Kozeluch, Leopold 709, 711, 825.
 Krabbe, Wilhelm 1239.
 Krafft, Ludwig 304.
 Krajačević, Nikola 1167.
 Kralik, H. 1240, 1244.
 Kramer, A. Walter 1198.
 Kraus, Clemens 1213.
 Kraus, Ernst 1223.
 Kraus, J. M. 929.
 Krause, Christian Gottfried 699.
 Krebs, Johann Ludwig 560.
 Krebs, Karl 1239, 1244.
 Krecz, Geza von 1205.
 Krehbiel, H. E. 1245.
 Krehl, Stephan 1230.
 Krejčí, Iša 1163.
 Krejčí, Miroslaw 1162.
 Krein, Alexander 1142.
 Krein, Grigori 1142.
 Kreisler, Fritz 1205.
 Kremberg, Jacob 694.
 Křenek, Ernst 1021, 1028, 1034, 1037f.
 Krenn, F. 856.
 Krenn, Theodor 1007.
 Kreta 52, 55.
 Kretschmar, Hermann 482, 1235, 1236, 1237, 1239.
 Kreutzer, Leonid 1219.
 Kreutzer, Rudolf 1203.
 Kreuzer (Kreutzer), Konradin 873, 889, 959, 1039.
 Krexos 60.
 Krezschmer, Edmund 873.
 Křička, Jaroslav 1161, 1214.
 Krieger, Adam 693f., 696.
 Krieger, Johann 451, 470, 472, 544, 571.
 Krieger, Joh. Phil. 451, 470, 472, 506, 553, 563, 571, 663, 674.
 Kristoffersen, Fridtjof 1117.
 Kritiker 1200, 1241ff.
 Kriuki-Notation 141ff., 1132.
 Krík, Gojmir 1166.
 Kroeger, Ernest Richard 1193.
 Krogh, Torben 1239.
 Krohn, Ilmari 1123, 1127, 1240.
 Kromolicki, Josef 1239.
 Kroyer, Theodor 1239.
 Krstić, J. 1169.
 Krufft, Niklas Freiherr v. 703.
 Krug-Waldsee, Joseph 886.
 Krüger, Johann 694.
 Krull, Arkadius 1131.
 Krummhorn 616, 619.
 Krupka, Jaroslav 1214.
 Kruse, Joh. S. 1207.
 Krusis 56.
 Krzyzanowski, Ignacy 1145.
 Ktesibios 625.
 Kuba, L. 1167.
 Kubelik, Jan 1205.
 Kudirccka, V. 1155.
 Kuen, Johannes 695.
 Kufferath, M. 1245.
 Kuhac, F. 1167.
 Kuhlau, Friedrich 1109.
 Kühn, Walter 1232.
 Kühnau 474.
 Kuhnau, Johann 467, 468, 544, 551, 561, 563, 568, 571, 572, 1231.
 Kühnel, A. 1206.
 Kühnel, M. 1206.
 Kukuzeles, Johannes 132, 133.
 Kukuzeles, Josaphat 133.
 Kull, R. 1131.
 Kullak, Adolf 1218.
 Kullak, Theodor 1217, 1218.
 Kulenkampff, Gustav 885.
 Kummer, Fr. A. 1207.
 Kümmerle, S. 476.
 Kunc, Jan 1161, 1164.
 Kundigraber, Hermann 1015.
 Kunz, E. 1042f.
 Kunzen, Adolph Karl 717.
 Kunzen, Aemilius 701, 740, 929.
 Kunzen, F. L. A. 1109.
 Kuper, Emil 1214.
 Kurpinski, K. 1144.
 Kurth, Ernst 1232, 1239.
 Kurth, Otto 885.
 Kurtz-Bernardon 750.
 Kurz, L. 1078.
 Kurz, Selma 1223.
 Kurz, Wilh. 1217.
 Kurzoper 1037.
 Kurz-Štěpan, Ilona 1217.
 Kusser, Johann Sigmund 568, 674, 675, 1171.
 Küster, Hermann 477.
 Kuula, Toivo 1126f.
 Kuypers, Elisabeth 1085.
 Kvapil, J. 1164.
 Lablache, Luigi 1223.
 Laborde, Jean Benjamin de 1235.
 de Lacépède 747.
 de Lacerda, Francisco 1105.
 Lach, Robert 1015, 1237, 1239.
 Lachner, Franz 855, 873, 931, 944, 972, 1212.
 Lachner, Ignaz 873, 972.
 Lachner, Vincenz 972.
 Lachmann, Robert 1239.
 Lacombe, Louis Brouillon 901.
 Ladmiraute, Paul 1064, 1071.
 Lafite, Carl 1029.
 Laforge, Frank 1199.
 del Lago, Giovanni 1226.
 Laitinen, Arvo 1128.
 Lajovic, Anton 1166.
 Lajta, Ladislaus 1180.
 Lajos, Dim. 1182.
 Lalo, Edouard V. A. 900, 1061.
 Laloy, Louis 1240, 1245.
 de Lamarque, Eric 1197.
 Lambelett, Georg 1181.
 Lambelett, Nap. 1181.
 Lambert, Constant 1054.
 Lambert, Lucien 904.
 Lambert, Michel 646, 649.
 Lambiris, Georg 1181.
 Lambrechts-Vos, Anna 1085

- Lamento 425, 660.
 Lamond, Friedr. 1218.
 Lamoureux, Charles 897, 1214.
 Lampe 662.
 Lamperti 1223.
 Lampugnani, G. B. 739.
 Landegg 1038.
 Landi, Stefano 422, 495.
 Landini, Francesco 470ff., 1201.
 Ländler 981.
 Landré, Willem 1085.
 Landshoff, L. 1240.
 Lanfranco, Giov. Maria 1226.
 Lang, M. 1167.
 Lang, W. 1043.
 Lange, Hieronymus Gregor 380.
 Lange-Müller, P. E. 1111, 1119.
 Langer, Ferdinand 884.
 Langert, Joh. August Ad. 884.
 Langgard, Rud. 1112.
 Laniere, Nicolas 658.
 Lanner, August 988.
 Lanner, Joseph 985ff.
 Lannoy, Eduard 1211.
 Lantins, Arnold de 298.
 Lantins, Hugo de 298.
 Lanzetti, Salvatore 1206.
 Laparra, Raoul 1062.
 Laquai, R. 1043.
 de Lara, Manrique 1099.
 Laruelle, Jean Louis 745.
 Láska, Gustav 885.
 Laskaris, Johannes 132.
 Lasos von Hermione 36.
 Lassen, Eduard 883.
 Lasso, Orlando 331ff., 362, 367, 371, 375, 379f., 457, 642.
 Lasson, Per 1115.
 Läte, A. 1130.
 Latilla, Gaetano 722, 739.
 Laub, Ferdinand 1204.
 Laub, Thomas 1107.
 Lauber, J. 1079.
 Lauden 183, 208ff., 485ff.
 Lauko, Desider 1164.
 Launis, Armas 1123, 1127.
 Laur, F. 1040.
 Laurencie, L. d. 1240.
 Laute 260, 383, 385, 387f., 392, 395, 398ff., 574f., 576, 579, 590, 591, 592f., 597.
 Lauteninstrumente 590ff.
 Lautenisten 1202.
 Lautenkoncert 571.
 Lauterbach, Joh. Chr. 1203.
 Lavater, H. 1042.
 Lavigna, Vincenzo 910.
 Lavotta, Johann 1172.
 Lavranca, Dionysios 1181.
 Law, Andrew 1187.
 Lawes, Henry 658f.
 Lawes, William 658.
 Lawrence, W. J. 1240.
 Layolle, François 330.
 Layriz 475.
 Lazar, Filip 1185.
 Lazarini, Seb. 499.
 Lazarus, Daniel 1073.
 Lazarus, Gustav 886.
 Lazzari, Sylvio 886, 903, 1063.
 Lebert, Sigmund 1218.
 Leborne, F. 1075.
 Lebrun 1075.
 Leça, Amado 1105.
 Lechner, Leonhard 379, 453.
 Lechthaler, J. 858.
 Leclair, I. M. 1203.
 Lecocq, Alexander Charles 898.
 de Ledesma, Rodriguez 1098, 1100.
 Leduc, Simon 800.
 Lee, Louis 1207.
 Lee, Sebastian 1207.
 Lefebvre, Charles Ed. 904, 937.
 Lefeld, Jerzy 1151.
 Lefèvre, J. X. 1077f.
 Legat, Andreas 1165.
 Legrenzi, Giovanni 428, 500, 509, 548.
 Léhar, Franz 993.
 Lehmann, Lilli 1223.
 Leich (lai) 158.
 Leichtentritt, Hugo 1014, 1239.
 Leier 260, 573, 590f.
 Leinentrommel 629.
 Leisentritt 567.
 Leitmotiv 747, 748, 858, 867, 911, 922, 970 u. a. O.
 Leitzmann, A. 1240.
 Lejeune, Claude 330, 375.
 Lekeu, Guillaume 1076.
 Lemacher, Heinrich 1015.
 Lemoyne, J. B. 737.
 Lemba, Artur 1130.
 Lemlin, Lorenz 377.
 Lendvai, Erwin 1021, 1028, 1173.
 Lenepveu, Ch. Ferdinand 902.
 Leo, Leonardo 528, 709, 710, 721, 798.
 Leonard, H. 1203.
 Leoncavallo, Ruggiero 914f., 1091.
 Leonel 296.
 Leoninus 214ff.
 Leopold I. 503f., 524, 671f.
 Leroux, Xavier H. N. 901, 904, 1062.
 Lert, Richard 1213.
 Lesbos 55, 56.
 Leschetizky, Theodor 1218.
 Leslie, Henry David 919.
 Lessmann, Otto 1244.
 Letaldus von Micy 89.
 Levasseur, Henri 1207.
 Levasseur, Pierre F. 1207.
 Levi, E. 1043.
 Levi, Hermann 876, 1213.
 Lexikographie 1237.
 Licenza 682.
 Lichard, M. 1164.
 Lichfield 381.
 Lie, Sigurd 1116.
 Liebe, E. L. 1040.
 Liebert, Reginald 298, 302f.
 Liebesoboe siehe Oboe d'amore.
 Lied, geistliches 172f., 378f.
 Liedertafel 957f.
 Liedkomposition 691ff., 939ff. u. a. O.
 Lieurance, Thurlow 1195.
 Ligatur 251.
 Liliencron, Rochus Frhr. v. 476f., 1237.
 Lillo, Giuseppe 908.
 Lind, Jenny 891, 894, 1190, 1223.
 Lindberg, Oscar 1122.
 Lindblad, A. 917.
 Lindeman, L. M. 1114, 1116.
 Lindley, Robert 1207.
 Lindner, A. 1207.
 Lindpaintner, P. J. v. 873, 931, 972.
 Ling-lun 13.
 Linke 1204, 1207.
 Linko, Ernst 1128.
 Linnala, Eino 1128.
 Linsén, G. 1124.
 Lippenpfeifen 607, 609ff.
 Lippius, Johann 1230.
 Lipski, Stanisław 1150.
 Liqueszenz 94.
 Lira da braccio 597.
 Lira da gamba 597.
 Lissenko, Nikolai W. 924.
 Lissinsky, Watrosław 926, 1168.
 Liste, A. 1040.
 Listenius, Nikolaus 1228.
 Liszt, Franz 479, 963, 964f., 970, 1078, 1118, 1119, 1172, 1212f., 1217f., 1231, 1240.
 Lieder 944, 948.
 Messen 859ff.
 Oratorien 937ff.
 Litaneienprinzip der Halbkulturvölker 25.
 Litolf, Henry Charles 898, 972.

- Litterae significativae 97.
 Ljadow, Anatol 1141.
 Locatelli, Pietro 551, 557, 571, 1203.
 Lobo, Duarte 540.
 Lobwasser, Ambrosius 453, 472.
 Lochamer (Lochheimer) Liederbuch 376, 385.
 Locke, Matthew 472, 539, 566, 659.
 Loder, Edward J. 919.
 Loeffler, Charles Martin 1191, 1196.
 Logroscino, Nicolo 722, 742, 743.
 Lohet, Simon 542.
 Löhner, Johann 674, 694.
 Lolli, Giuseppe 833.
 Lomakin, Gabriel 147.
 Longa 91, 252.
 Longo, Alessandro 1097.
 Loomis, Harvey Worthington 1195.
 Lorenz, A. O. 1239.
 Lorenz, K. Adolf 884, 936.
 Lorenz, Oswald 1040.
 Loreto, Vittorio 422, 493.
 Loris-Glareanus, Heinrich, siehe Glareanus.
 Lortzing, Albert 874.
 Löschhorn, Albert 1217.
 Lossius, Lukas 447, 1228.
 Losy, Graf 1202.
 Lotosflöte 611.
 Lott, N. 1239.
 Lotti, Antonio 444, 509, 530, 679, 709, 710.
 Lotto, Isidor 1204.
 Loufenberg, Heinrich 172.
 Louis, Rudolf 1230.
 Loure 568f.
 Löw, R. 1040.
 Loewe, Johann Jakob 568, 674, 694.
 Loewe, J. Karl G. 476, 873, 933f., 940, 944f., 958.
 Löwenbach, J. 1245.
 Löwenstern, Matheus 670.
 Lualdi, Adriano 1097.
 Lübeck, Louis 1207.
 Lübeck, Vincentius 472.
 Lucca, Pauline 1223.
 Lucchesi, Andrea 904.
 Lučić, F. v. 1168.
 Lucretius Carus, T. 38.
 Ludecus 454.
 Lüdīg, Mikkel 1130.
 Ludwig XIII. 645.
 Ludwig XIV. 645ff.
 Ludwig, Friedrich 1239.
 Luftinstrumente 607ff.
 Lukacić, Ivan 1167.
 Lukić, L. 1167.
 Lully, Jean Baptist 539, 553, 571, 646ff., 649ff.
 Lund, Signe 1117.
 Lunssens, M. 1075.
 Lupot, Nicolaus 602.
 Luren 573, 620.
 Lusitano, Vincenzo 1226.
 Lussy, Matthis 1232.
 Lustgarten, Egon 1009.
 Lütgendorff, L. v. 1240.
 Luther, Martin 378, 446ff.
 Lutkin, Peter 1194.
 Luython, Carolus 328, 362, 542.
 Luzzaschi, Luzzasco 394, 431f., 541, 547.
 Lwow, Alexis 147, 148.
 Lyon, James 1188.
 Lyra 47, 62, 573, 590.
 Lyra, Justus Wilh. 476.
 Lyraflügel 590.
M
 Maasalo, Armas 1128.
 Maazer-Quartett 1207.
 Mabellini, Teodulo 909.
 Maccioni 670.
 Macfarren, Alex. 937.
 Machan 1169.
 Machaut (Machault), Guillaume de 267ff., 305.
 Mackenzie, Alexander Campbell 972, 1047, 1055.
 Macrobius, Theodosius 38.
 Madeira 539.
 Mader, Raoul M. 886.
 Madetoja, Leevi 1127.
 Madrigal
 geistliches 344f.
 konzertierendes 444.
 weltliches 278f., 335, 359, 361ff., 376, 381f., 386, 415, 431ff.
 Madrigalkantate 444.
 Madrigalkomödie 373, 415.
 Magadis 47.
 Magalhães, Filipe 540.
 Mager, Jörg 1005, 1025.
 Maggini, Giovanni Paolo 600.
 Magnard, Albéric 1059f.
 Mahillon, Victor 1238.
 Mahler, Gustav 595, 596, 615, 621, 631, 632, 863, 944, 949f., 951, 952f., 997f., 1006, 1007ff., 1029, 1174, 1203, 1213.
 Mahrenholz, August 1239.
 Mahrer, Elisabeth 1222.
 Mahu, Stephan 450.
 Maillart, Louis Aimé 894.
 Le Maistre, Matthäus 379, 453.
 Majo, Francesco 709, 712, 728, 736, 739.
 Major, Erwin 1080.
 Majorano, Gaetano 1221.
 Makarie 1184.
 Maklakiewicz, Jan Adam 1151.
 Malaguena 983.
 Maldeghem, Robert Julien van 1237.
 Maleingreau 1070.
 Maler, Wilhelm 1025.
 Malherbe, Charles 1237.
 Malibran, Maria 908, 1223.
 Maliczewski, Witold 1148.
 Malipiero, Francesco 1096.
 Malko 1214.
 Malling, Jörgen 1110.
 Malling, Otto 1110.
 Malvezzi, Cristofano 414, 417.
 Manara 500.
 Mancinelli, Luigi 1089.
 Mandić, J. 1168.
 Mandl, Richard 1029.
 Mandola 574f., 591, 593.
 Mandoline 575, 593ff.
 Mandyczewski, Eusebius 1015, 1238.
 Manelli, Francesco 423.
 Manén, Joan 916, 1100, 1206.
 Manesse von Zürich 1038.
 Mangold, Karl 873.
 Mangold, Wilhelm 873.
 Manieren 550.
 Mann siehe Monn.
 Männerchöre 957ff., 1029.
 Mannheim 774ff., 800ff., 1203 u.a.O.
 Manni, Ag. 492.
 Manns, August 1045.
 Manojlović, K. P. 1169.
 Manolov, E. 1169.
 Mansfeld, Edgar siehe Pearson, Henri Hugh.
 Mantécon, Juan José 1103.
 Mantuani, Josef 1239.
 Mantzaros, S. 1181.
 Manuel, Roland 1073.
 Manzanares, Jacinto 1100.
 de Manziarly, 1073.
 Manzocchi, Auteri 1089.
 Manzuoli, Giovanni 1221.
 Maqam 18ff., 22, 25 f.
 Marais, Marin 653, 1206.
 Marais, Roland 1206.
 Marazzoli, Marco 422, 492, 645.
 Marbeck, John 536.
 Marcabrus 188f.
 Marcelle 980.
 Marcello, Benedetto 443, 444, 557, 723, 800, 802.

- Marchand, Louis 571.
 Marchesi, Mathilde 1222f.
 Marchetti, Filippo 908.
 Marchettus von Padua 122, 291, 1225.
 Marcorelli 497.
 Marcus 1232.
 Maréchal, Henri 904.
 Marek, Czesław 1151.
 Marenco, Romualdo 912.
 Marenzio, Luca 367ff., 414, 490.
 Mareschall, S. 1077.
 Margaritis, Louis 1182.
 Marimba 32, 584.
 Marini, Biagio 548, 550, 1202.
 Marinković, J. 1169.
 Marino 363.
 Marinucci, Gino 1214.
 Mariotte, Antoine 1060.
 Markull, Friedrich Wilh. 883.
 Marmontel, A. Fr. 897.
 Marnold, Jean 1244.
 Marot, Clement 375.
 Marpurg, Fr. W. 1216, 1229, 1231, 1241.
 Marquard von Echternach 89.
 Marques, Miguel 1099.
 Marschalk, Max 1244.
 Marschner, Heinrich Aug. 872f., 958, 959, 970, 1212.
 Marsick, A. 1076.
 Maršick, Emanuel 1164f.
 Marsick, M. P. 1203f.
 Marsop, P. 1240, 1244.
 Marsyas 51, 52.
 Marteau, Henri 1205.
 Martianus Capella 38, 115, 1224.
 Martin, F. 1080.
 Martin y Soler, Vincenzo 762, 1133.
 Martini, Padre Giambattista 146, 709, 801, 840, 1232, 1235.
 Martini, Giov. Marco 500.
 Martini, Jo. 304.
 Martini, J. P. E. 747f., 985.
 Martinu, Bohuslav 1162.
 Martucci, Giuseppe 1093.
 Marty, Georges Eugène 901.
 Marx, Adolf B. 934, 1231f., 1238, 1243.
 Marx, Eduard 964.
 Marx, Joseph 1026.
 Marx, Karl 1014.
 Mascagni, Pietro 914, 1090f., 1094, 1214.
 Maschera, Florentio 390, 547.
 Mascherata 415.
 Masek, Kamillo 1166.
 Masi, Enrico 1207.
 Masini, Lorenzo 279.
 Maskenspiele, englische, Masques 658f.
 französische 642.
 Mason, Daniel Gregory 1196.
 Mason, Lowell 1188.
 Mason, Stuart 1197.
 Masotti, Giulia 1221.
 Massainus, Tiburtius 517, 547.
 Massart, L. I. 1204, 1205.
 Massé, Victor (Felix Marie) 894.
 Massenet, Jules E. F. 599, 892, 901, 902, 937, 1061f.
 Maszyński, Piotr 1146.
 Materna, Amalie 1223.
 Matheis, Nicola 680.
 Mathieu, Em. 1075.
 Matteo von Perugia 292.
 Mattheson, Johann 468, 470, 473, 525, 675, 678, 686, 713f., 717, 979, 1210, 1225, 1229, 1231, 1241.
 Mauduit, Jaques 375.
 Maugars, André 1206.
 Mauke, Wilhelm 1033.
 Maultrommel 866.
 Maurice, P. 1079.
 Mayer, Lise Maria 1015.
 Mayer-Mähr, Moritz 1218.
 Mayer-Reinach, Albert 1239.
 Mayr, Richard 1223.
 Mayr, Simon 709, 766, 905f.
 Mayseder, Joseph 1204.
 Mayshuet, Joan de 274.
 Mazas, F. 1203.
 Mazurka 982.
 Mazzaferata, G. B. 445.
 Mazzinghi, Jos. 905.
 Mazzocchi, Domenico 422, 492f.
 Mazzochi, Virgilio 422, 495, 497, 511.
 Mazzucato, Alberto 908.
 Meder, Joh. Valentin 497, 1152.
 Mederitsch, Johann Gallus 766.
 Medinš, Jānis 1153f.
 Medinš, Jāzeps 1153f.
 Medrascha 137.
 Medtner, Nikolai 1140f.
 Meerts, Josef L. 1203.
 Megel, Daniel 668.
 Mehrchörigkeit 312, 316f., 333, 350f. 355f., 391, 510ff.
 Mehrstimmigkeit 159, 214ff. u. a. O.
 der Naturvölker 8f.
 der Orientalischen Kulturvölker 27f.
 Méhul, Etienne Nicolas 748, 749, 822, 855.
 Mei, Girolamo 416.
 Meier, Peter 692.
 Meiland, Jacob 380, 454.
 Meinardus 935.
 Meißner 754, 897.
 Meister, C. 1040.
 Meistersinger 202, 206.
 del Mel, Rinaldo 490.
 Melani, Jacopo 428.
 Melani, Otto 428.
 Melanippides 60.
 Melartin, Erkki 1126.
 Melba, Nellie 1223.
 Melcer, Henryk 1147f.
 Meigaço, Diogo 539f.
 Melichar, Josef 1025.
 Melngails, Emils 1153.
 Melodram 752f., 814f.
 Melodramma 423.
 Membrée, Edmond 902.
 Menantes, Hunold 468, 473.
 Mendel, J. J. 1046.
 Mendelssohn, Arnold 479, 886.
 Mendelssohn, Felix 475, 476, 479, 873, 932, 934, 945f., 958, 959f., 963f., 965f., 1211, 1212, 1216.
 Mendes, Manuel 540.
 Meneghetti 798.
 Mengden, G. v. 1152.
 Mengelberg, K. Rudolf 1015, 1085, 1239.
 Mengelberg, Willem 1082, 1086, 1214.
 Mengewein, Karl 885.
 Mennicke, Karl 1239.
 Mensuralnotation 251ff., 265f., 277, 307, 399, 511.
 Menter, Josef 1207.
 Menter, Sophie 1219.
 Menuett 568, 979, 981.
 Mercadante, G. Saverio R. 906, 908.
 Merian, W. 1240.
 Merikanto, Aarre 1128.
 Merikanto, Oskar 1127.
 Merk, Joseph 1207.
 Merkel, G. A. 479.
 Mermet, Auguste 902.
 Merques, C. 298.
 Merques, N. 298.
 Mersenne, Marin 1231, 1235.
 Mersmann, H. 1240, 1244.
 Mertke, Eduard 883f., 1218.
 Merula, Tarquinio 509f., 548, 566f.
 Merulo, Claudio 351, 388, 394, 414, 547.
 Mesarites, Nikolas 131.
 Mesenez, Alexander 142, 143f.
 Mesritz van Veldthuyzen, A. 1085.

- Messenger, André Ch. P. 895, 898, 1063.
 Messchaert, Joh. 1082.
 Messe 293, 297ff., 302ff., 313, 317f., 325, 328ff., 330, 334, 339ff., 356, 833 ff.
 Messe, deutsche 446f., 848f.
 Messe, Entstehung der 81.
 Messe, protestantische 446f.
 Meßner, Joseph 1014.
 Mestdagh, K. 1075.
 Metallstabspiel 632.
 Metastasio, Pietro 494, 503, 666, 682, 708, 723.
 Methfessel, Alb. Gottl. 873.
 Methfessel, E. 1040.
 Metzдорff, Richard 884.
 Meulemans, E. 1075.
 Meumann, E. 1240.
 Meyer, Eduard 51.
 Meyer, Fr. W. 1009.
 Meyer, Gr. 1038.
 Meyer, K. G. 1239, 1240.
 Meyer Leonti v. Schauensee 749, 1039.
 Meyerbeer, Giacomo (Beer, Jakob Liebmann) 599, 890f., 1212.
 Mezzapunto 512f.
 Michael, Rogier 452.
 Michael, Tobias 458, 462.
 Michalowitsch 1185.
 Michel de la Guerre 648.
 Micheuz, Georg 1166.
 Mielck, Ernst 1126.
 Mies, P. 1240.
 Migot, Georges 1073.
 Mihalovich, Edmund von 926, 1173.
 Mikess, Bláha 1162.
 Mikorey, Franz von 1213.
 Milan, Luiz 387, 401, 431.
 Milanello, A. Marie 1204.
 Milanello, Therese 1204.
 Milcent, F. O. 1106.
 Milder-Hauptmann, Pauline Anna 1223.
 Mildner, Moritz 1204.
 Milhaud, Darius 1072.
 Millöcker, Karl 884, 993.
 Milojević, Miloje 1169.
 Mimus 61f.
 Minato, Nicc. 426, 503, 672.
 Mincus, Ludwig 902.
 Mingotti, Regina 1222.
 Minima 255, 265.
 Minnesang, deutscher 183, 200ff.
 Minoja, Ambrogio 1222.
 Missa, Edmond J. L. 901.
 Mitropoulos, Dimitri 1182.
 Mitterer, Ignaz 858.
 Mittler, Franz 1015.
 Mizler, Lorenz Christof 1241.
 Mjaskowski, Nicolai 1142.
 Mjöen, Reidar 1113, 1245,
 Mlynarski, Emil 1148.
 Mlynarski, Ernst 1214.
 Möckel, Paul Otto 1219.
 Mocquereau, Dom André 124, 1240.
 Modalnotation 193, 251f., 265.
 Moissovich, Roderich v. 1015.
 Mokranjac, S. siehe Stojanović, S.
 Molier, Louis 646.
 Molières, Baptiste 647f.
 Molinari, Bernardo 1214.
 Molitor, Joh. B. 858.
 Molitor, P. R. F. 1240.
 Molitor, V. 1039.
 Moellendorf, Willy 1005, 1025.
 Molnár, G. 1240.
 Molza, Tarquinio 370.
 Mompou, Federico 1103.
 Monatshefte f. Musikgeschichte 1238.
 Münch von Salzburg 172, 201, 202.
 Mondonville 657.
 Moniuszko, Stanislaw 1144f.
 Monn, Georg Matthias 547, 800, 802, 805f., 808.
 Monochord 47, 115, 260, 588.
 Monodie 415ff., 430ff., 492ff. u. a. O.
 Monodie, instrumentale 391, 548.
 Monpou, Hippolyte 894.
 Monsigny, Pierre Al. 745, 746f.
 Montani, Nicola Aloysius 1197.
 Montard, David 1225.
 de Monte, Philipp 328, 362, 367.
 Montecassino 96.
 Monteclair, M. P. 654.
 Montemezzi, Italo 1095.
 Monteverdi, Claudio 367, 369, 419ff., 423ff., 436f., 455, 552, 627, 676, 1202, 1227.
 Monteverdi, Giulio Cesare 421.
 Montex, Pierre 1214.
 Montillet, W. 1080.
 Montirandé 976.
 Moos, P. 1240.
 Morales, Christobal 347f.
 Moranzoni, Roberto 1214.
 Morcan, Oskar 1117, 1118.
 Moreira de Sa 1105.
 Morera, Enrique 1099.
 Moresca 974, 980.
 Morini, Erika 1205.
 Moritz 622.
 Morlacchi, Francesco 709, 905.
 Morley, Thomas 381f., 390, 472, 1228.
 Morphy, Don G. 1238.
 Mortelmans, L. 1075.
 Mortimer, Peter 475.
 Morungen, Heinrich v. 202.
 Mosca, Giuseppe 905.
 Mosca, Luigi 905.
 Moscheles, Ignaz 833; 1216.
 Mosel, I. von 742, 1243.
 Moser, Franz 1015.
 Moser, Hans Joachim 1239.
 Moser, R. 1043.
 Mosewius, Joh. Theodor 478.
 Mosonyi siehe Brand, Michael.
 Moszkowski, Moritz 885.
 Motette 159, 221, 227, 232ff., 255ff., 263f., 267, 272ff., 279, 296f., 310ff., 316f., 319ff., 331ff., 342ff., 355f., 386, 449, 462.
 Motettenpassion 313f., 455.
 Motetus 233.
 da Motta, Vianna 1105.
 Mottl, Felix 886, 907, 1213.
 Mouldaert, R. 1076.
 de Moulou, Pierre 330.
 Mouret, Jean 654.
 Mouton, Jean 326, 349, 400f.
 Moyzes 1164.
 Mozart, Leopold 776, 810, 814, 838, 1203, 1231, 1235.
 Mozart, Wolfgang Amadeus 595, 615, 632, 769ff., 810, 826, 917, 1210f., 1216, 1217.
 Instrumentalmusik 580, 814, 815ff., 823f., 1203.
 Lieder 702, 941.
 Messen 530, 834, 839ff.
 Opern 423, 709, 753, 754, 755ff.
 Oratorien 712.
 Mozart, W. A. (Sohn) 1217.
 Mráček, Joseph Gustav 1033.
 Muck, Karl 1191, 1213.
 de Mudarra, Alonso 431.
 Muffat, Georg 544, 554, 555, 563, 568, 571, 671.
 Muffat, Gottlieb 547, 568, 571, 572, 801.
 Mugnone, Leopoldo 1214.
 von zur Mühlen, R. 1223.
 Muhvić, J. 1168.
 Müller, Adolf 884, 1040.
 Müller, Chr. Gottlieb 875.
 Müller, E. 1240.
 Müller, Georg 1212.
 Müller, H. 1240.
 Müller, Johannes 1025.
 Müller, P. 1043.

- Müller, Wenzel 755, 764.
 Müller-Blattau, Josef 1239.
 Müller-Hartmann, Robert 1015.
 Müller-Hermann, Johanna 1015.
 München 516f., 544, 670f., 672f., 855f., 1013f. u. a. O.
 Münchheimer, Adam 1145.
 Munday, John 572.
 Muneira 983.
 Munkell, H. 918.
 Munnich, Richard 1232.
 Munzinger, E. 1039, 1078.
 Munzinger, K. 1039.
 Muret 375.
 Murguia, Joaquin Tadeo 1098.
 Musa siehe Sackpfeife.
 Muschelhorn 619, 620.
 Muset, Colin 194.
 Musette 569, 619.
 Musica Enchiriadis 118, 159, 163ff.
 Musica falsa 308.
 Musica ficta 308.
 Musicaplana 122.
 Musical Antiquary 1238.
 Musical Quarterly 1238.
 Musikdrama der Orientalen 33f.
 Musikschriftsteller
 byzantinische 38.
 griechische 35ff., 61.
 moderne 1238ff., 1244f.
 Musikwissenschaft 1233ff.
 vergleichende 3, 1237.
 Mussorgski, Modeste Petrowitsch 914, 921, 972, 997, 1035f., 1070.
 Mithel, Joh. Gottfr. 1152.
 Muzicescu 1184.
 Myrberg, Aug. M. 1119.
 Mysliwiczek, Joseph 712, 800.
 Mysterien 667f. u. a. O.
 Nachtanz 396, 976.
 Nagel, Willibald 1239.
 Nagelgeige 632f.
 Nägeli, Hans Georg 475, 957, 1039.
 Nanino, Giovanni Bernardino 510.
 Nanino, Giovanni Maria 339, 347, 490, 510.
 Naprawnik, Eduard Fr. 924, 925.
 Narses aus Mahalletha 137.
 Narvaez, Luis de 431.
 Nasos, Georg 1181.
 Naturvölker, Musik der 5ff.
 Naue, J. Fr. 475.
 Naujalis Juozas 1155.
 Naumann, Emil 883, 1236.
 Naumann, Joh. Gottl. 531, 709, 712, 740, 743f., 917.
 Naumov, P. 1170.
 Navratil, K. 1240.
 Neapel 498ff., 527ff. u. a. O.
 Neapolitanische Schule 428ff., 498ff., 527ff., 707ff., 718ff., 739ff., 799ff.
 Nedbal, Karel 1214.
 Nedbal, Oskar 925, 1161, 1162, 1205f., 1214.
 Nedvěd, Anton 1166.
 Neefe, Christian Gottlob 699, 752, 753, 819.
 Nef, Karl 1239, 1240.
 Negrea, Martinu 1185.
 Negri, Cesare 978, 981.
 Negro-songs 1191f.
 Negro-spirituals 1191f.
 Neidhardt, Joh. Georg 1231.
 Neidhart von Reuenthal 201.
 Neisser, A. 1240.
 Neitzel, Otto 885, 1244.
 Nejedlý, Zd. 1240, 1245.
 Němeček, Emil 1163.
 Neri, Filippo 339, 344, 481, 484ff.
 Neri, Massimiliano 547, 548, 555.
 Nero 62.
 Nerses Schnorhali 139.
 Neßler, Viktor E. 884.
 Nestorov, H. 1170.
 Nešvera, Joseph 925.
 Netti, Paul 1239.
 Neubauer, Johann 565.
 Neue Zeitschrift für Musik 968, 1243.
 Neuendorff, Adolf 1190.
 Neukomm, S. v. 703, 855.
 Neumann, Franz 1033, 1214.
 Neumark, Georg 694.
 Neumeister, Erdmann 467.
 Neumen
 byzantinische 134ff.
 Intervallbedeutung 94ff.
 lateinische 90ff., 159f.
 Rhythmik 90ff.
 russische 141f.
 Tabellen 90.
 Neuplatoniker 50.
 Neupythagoräer 50.
 Nevin, Ethelbert 1199.
 Newman, Ernest 1245.
 Newsidler, Hans 387, 395, 406ff., 1171.
 Ney, Elly 1219.
 Niccolini, Giuseppe 904.
 Niccolo von Perugia 279.
 Nicodé, Jean Louis 949, 1012, 1029.
 Nicolai, Otto 874f., 1211.
 Nicolai, Phil. 452.
 Nicolai, Willem F. G. 1082.
 Nicolau, Antonio 1099.
 Niederländische Schulen 298ff.
 Niedermeyer, L. 1078.
 Nielsen, Carl 1111.
 Nielsen, Hans 1108.
 Nielsen, Ludolf 1112.
 Niemann, Walter 1014, 1240.
 Niewiadomski, Stanislaw 1146, 1245.
 Niggli, Franz 1042.
 Nikisch, Arthur 1191, 1213.
 Nikomachos Gerasenus 37.
 Nilius, Rudolf 1213.
 Noack, Friedrich 1239.
 Noderman, P. 918.
 Nodnagel, Ernst Otto 1009.
 Noelte, Albert 1033.
 Noetzel, Hermann 1033.
 Nohl, Ludwig 1238.
 Nola, G. Domenico da 372.
 Nomos 53f., 60.
 Nonnengeige 605.
 Nordewier-Reddingius 1082.
 Nordraak, Richard 916, 1114.
 Noren, Heinrich G. 886.
 Norlind, Tobias 1240, 1245.
 Norman, Ludwig 1119.
 Norman-Neruda 1045.
 Noskowski, Zygmunt 1145f.
 Notation
 armenische 139f.
 byzantinische 134ff.
 Daseia- 99, 118, 159f., 164.
 der italienischen Laudi 209f.
 der Minnesinger 203f.
 der spanischen Cantigas 213.
 der Trouvères 193.
 gregorianische 90ff.
 griechische 46ff.
 jüdische 149f.
 Mensural- 251ff., 265f., 277, 307, 399, 511.
 Modal- 193, 251ff., 265.
 russische 141ff.
 Tabulatur- 383, 385f., 398ff.
 Notationsreform, russische 142ff.
 Notendruck 326f.
 Notenlinie 98.
 Notker Balbulus 86, 97, 114, 117, 667, 1038.
 Notker Labeo 117.
 Notturmo 785, 796.
 Novak, A. 1168.
 Novák, Vítězslav 1159f., 1161.
 Novarre, Jean Georges 726, 729, 814, 980.
 Novotný, Jar. 1162.

- Nowowiejski, Feliks 1148.
 Nuffel, J. van 1075.
 Nuove Musiche 417f., 432f., 434.
 Nux, V ronge de la 904.
 Nyberg, Mikael 1127.
- O**
 Obertöne 608.
 Obiols 1098.
 obligat 789.
 Oboe 578, 580, 616f.
 Oboe d'amore 578, 614, 617.
 Obrecht siehe Hobrecht.
 Ochs, Siegfried 886.
 Ochsenkuhn, Seb. 388.
 Oddone 1097.
 Oderannus von Sens 120.
 Odington, Walther 91, 112, 122, 261, 1228.
 Odo von Clugny 112, 119, 164.
 Oeglin, Erhard 326.
 Oettingen, A. v. 1230.
 Offenbach, Jacques 897f., 990f.
 Oginski, Michael Kleophas 831f.
 Okeghem, Johannes 304ff., 314.
 Oktavengattungen
 byzantinische 133f.
 griechische 41ff.
 indische 17f.
 mittelalterliche 118, 121.
 Okto chos 131, 137.
 Oldberg, Arne 1196.
 Olen 51.
 Olifant 620.
 Olivier de la Marche 642.
 d'Ollone, Max 901, 904, 1062.
 Olsen, Ole 916, 1116.
 Olympos 46, 51, 52, 53f.
 Omersa, Michael 1166.
 Ond r ek, Franc. 1204.
 van Oosterzee, Cornelia 1085.
 Oper 413ff., 863ff.
 deutsche 667ff., 740ff., 864ff., 1029ff. u. a. O.
 englische 658ff.
 Florentiner 416ff.
 französische 641ff., 659, 735ff., 889ff. u. a. O.
 italienische 645ff., 662, 670ff., 718ff., 904ff. u. a. O.
 Neapolitaner 429ff.
 Stoffgebiet 423 u. a. O.
 Venezianer 423ff., 670ff.
 in Amerika 1189ff.
 in Böhmen 924f., 1156ff.
 in Bulgarien 1170.
 in Deutschland 667ff., 740ff., 864ff., 1029ff. u. a. O.
- Oper:**
 in Dänemark 1106ff.
 in England 658ff., 918ff., 1054ff.
 in Estland 1131.
 in Finnland 1124ff.
 in Frankreich 641ff., 889ff., 1060ff.
 in Griechenland 1180ff.
 in Holland 1081ff.
 in Italien 413ff., 718ff., 904ff., 1087ff.
 in Kroatien 926, 1167f.
 in M hren 1163f.
 in Norwegen 916, 1113ff.
 in Polen 1144ff.
 in Portugal 915, 1105f.
 in Rumänien 926, 1184f.
 in Rußland 920ff., 1133ff.
 in Schweden 917f., 1118ff.
 in Serbien 1169.
 in der Slowakei 1164f.
 in Slowenien 1165ff.
 in Spanien 915, 1098ff.
 in Ungarn 926, 1172ff. u. a. O.
- Opera buffa 422, 721ff., 742ff. u. a. O.
 Opéra comique 738, 745ff., 892ff. u. a. O.
 Opera seria 721, 723, 739ff. u. a. O.
 Operette 697f., 990ff., 1199.
 Ophikleide 580, 621, 622.
 Opi nski, Henryk 1148.
 Oratorio centone 502.
 Oratorio erotico 497.
 Oratorium 463f., 481ff., 704ff., 927ff.
 Orchester 510, 520f., 529, 579ff., 784f., 807f., 825f., 827f., 1006, 1190, 1200, 1214.
 Orchestermusik 390, 396 u. a. O.
 Ordre (Suite) 568.
 Ore, Adam 1153.
 Orefice, Giacomo 721, 1097.
 Orel, Alfred 1239.
 Orel, Dobroslav 1239.
 Organisten 1197, 1201f.
 Organistrum siehe Radleier.
 Organum 99, 122, 159, 163ff., 214ff., 225ff., 262, 293.
 Orgel 62, 85, 260, 383, 388, 393f., 408f., 450f., 471, 479, 573, 578, 625ff.
 Orgel bei den Byzantinern 128.
 Orientalische Kulturvölker 12ff.
 Oriscus 94.
 Orlandi, Fernando 905.
 Orlandi, Vinc. 500.
  rn, Jacob 1108.
 Ornamentinstrumente 577f.
- Ornithoparch, Andreas 1228.
 Ornstein, Leo 1025, 1198.
 Orpheus 51.
 Ortiz, Diego 385.
 Ortwein, Magnus 858.
 Osborn, Franc 1219.
 Osiander, Lucas 378f., 452.
 Osterc, Slavko 1167.
 Ostr il, Otakar 1163, 1214.
 Oswald von Wolkenstein 202, 203, 276, 1171.
 Otescu, Nona 1185.
 Ott, Hans 376.
 Ottolino da Brescia 279.
 Oudrid 1098.
 Ouverture siehe Oper 813, 816f., 822, 831 u. a. O.
 Ouverture, französische 552f., 568, 646 u. a. O.
 neapolitanische 554, 568, 719, 796 u. a. O.
 Ozols, S. 1153.
- P**
 Pacchiarotti, Gasparo 1221.
 Pachelbel, Johann 472, 544, 558, 561, 571.
 Pachulski, Henryk 1147.
 Pachymeres, Georgios 38.
 Pacini, Giovanni 908.
 Pacius, Fredrik 1124.
 Paderewski, Ignacy Jan 1147, 1218, 1219.
 Padovana, Paduana, siehe Pavane.
 Padovano, Annibale 383.
 Pa r, Ferdinando 709, 712, 740, 766, 905, 906.
 Pa siello, Giovanni (Paisiello) 709, 712, 738, 743, 744f., 904, 1133, 1210.
 Paganelli, Giovanni Antonio 800.
 Paganini, Nicolo 972, 1203, 1204.
 Pagliardi 428.
 Pahissa, Jaime 1100, 1103.
 Paian 55.
 Paine, John Knowles 1193.
 Paita 1220.
 Paix, Jacob 385, 451.
 Paladilhe, Emile 902.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi 336ff., 367, 484, 490, 857f.
 Palla, Scipio della 417.
 Pallavicino, Carlo 428, 500, 673.
 Palmgren, Selim 1126.
 Pamer, Fritz Egon 1015.
 Pamer, Michael 985.
 Pampanini 1214.
 Pamphos 51.

- Panain, Guido 1240.
 Pandora 603.
 Panizza, Ettore 1214.
 Pankiewicz, Eugeniusz 1147.
 Pann, Anton 1182f.
 Pannard 745.
 Panpfeife 48.
 Pantaleon 586.
 Pantomimus 62.
 Paolo da Firenze 279, 291.
 Papadike 133, 136.
 Parakataloge 56, 61.
 Pariati 503.
 Paris 745ff. u. a. O.
 Parisini Federico 1238.
 Parisini, Raffael 1181.
 Parker, Horatio 962, 1194, 1200.
 Parma, Viktor 1166.
 Parodiemesse 328ff., 334, 339ff., 512ff., 525.
 Parry, Charles Hubert Hastings 972, 1045f., 1055, 1235, 1240.
 Parry, Joseph 919.
 Parsley, Osbert 536.
 Parthenien 56.
 Partita (Partie) 567, 802.
 Parvescu, Pompiliu 1183.
 Pasdeloup, J. E. 897, 899, 1214.
 Päsler, Karl 1239.
 Pasquini, Bernardo 499, 500, 799, 1215.
 Passacaglia 561, 570, 980.
 Passamezzo 396, 978.
 Passepiéd 568, 979.
 Passereau 374f.
 Passion 313, 454f., 468f., 473, 482, 668f., 717.
 Passo doble 983.
 Pastoraldrama (363), 415, 648.
 Patti, Adelina 902, 1223.
 Patti, Carlotta 1223.
 Pauer, Ernst 1217, 1219.
 Pauer, Max 1219.
 Pauke 574, 575, 580, 610, 628f.
 Paumann, Conrad 384, 391, 407, 1201f.
 Paumgartner, Bernhard 1033, 1213.
 Paunov 1169.
 Paunović, M. 1169.
 Pavane 395, 564f., 975, 977, 978.
 Pavesi, Stefano 905.
 Peacham, Henry 1228.
 Pearson (Pierson), Henry Hugh (Mansfeld, Edgar) 919.
 Pedalharfe 606f.
 Pedersön, Mogens 1108.
 Pedrell, Felipe 1098f., 1237.
 Pedrotti, Carlo 908.
 Peißl, Frhr. von 931.
 Pejacevich, Dora v. 1168.
 Pektis 47.
 Pelogtonleiter 17.
 Pena, Lorenzo 1210.
 da Pena, Peirola 539.
 Pentatonik, anhemitonische
 der Ägypter 12.
 der Chinesen 13.
 der Griechen 14, 46.
 der Japaner 15.
 der keltischen Völker 14.
 der Laos 17.
 der Ungarn 1171.
 Pentenrieder, Fr. X. 883.
 Peperara, Laura 370.
 Pepping, Ernst 1034.
 Pepusch, Joh. Chr. 662, 1235.
 Peranda 451, 673.
 Pereira, Miguel Angelo 1105.
 Perez, David 709, 712, 728.
 Perfectio 251ff., 265.
 Perger, Richard von 885.
 Pergolesi, Giovanni Battista 474, 528f., 709, 721ff., 739, 800, 801ff.
 Peri, Achille 908.
 Peri, Jacopo 416, 417f., 421, 432, 1220, 1229.
 Perkowski, Piotr 1151.
 Perosi, Don Lorenzo 936, 1094.
 Perotinus Magnus 186, 214, 216ff., 224, 225ff., 263.
 Perrin d'Angecourt 194, 241f.
 Perrin, Pierre 648.
 Persiani, Giuseppe 908.
 Persisch-arabischer Kulturkreis 18ff., 23ff., 25, 33.
 Perti, Jac. Ant. 500.
 Pes 93, 251.
 Pesarese, Dom. 1227.
 Pescetti, Giovanni Battista 800.
 Pestalozzi, H. 1042.
 Peterka, Rudolf 1015.
 Peters, Guido 1015.
 Peters, Rudolf 1015.
 Petersburger Streichquartett 1207.
 Petersen, Wilh. 1015.
 Peterson-Berger, Wilhelm 918, 1120, 1121, 1122.
 Petit, Raymond 1074.
 Petrarca, Francesco 362.
 Petrauskas, Kipras 1155.
 Petrauskas, Miskas 1155.
 Petrejus, Johann 326.
 Petrella, Enrico 908.
 Petri, Henri 1204.
 Petri-Quartett 1207.
 Petridis, Petro 1182.
 Petrucci, Ottaviano 304, 317, 326, 335, 359, 387, 395, 398f.
 Petrus de Cruce 254ff., 262.
 Petrus Picardus 261.
 Petrzelka, V. 1164.
 Petschnikoff, Alexander 1206.
 Petyrek, Felix 1025, 1028, 1034.
 Peuerl, Paul 548, 564f., 571.
 Peutingen 326.
 Pfeife siehe Flöte.
 Pfeiffer 819.
 Pfitzner, Hans 612, 887f., 952, 1013, 1026, 1029, 1030, 1231, 1240.
 Pfleger 497.
 Pfohl, Bernhard 1244.
 Pfordten, H. v. d. 1240.
 Phalese 375, 978.
 Philammon 51.
 Philidor, François André 645, 746.
 Philipp de Grève 185.
 Philipp von Vitry 266, 267, 273.
 Philipps, Peter 390.
 Philodemos aus Gadara 37.
 Philolaos 36.
 Philoxenos aus Kythera 60.
 Phinot, Dominicus 330.
 Phorminx 47, 53.
 Phrynichos 59.
 Phrynus aus Mytilene 60.
 Pianino 590.
 Pianisten 1214ff.
 Pianoforte 578, 588ff., 808.
 Piatti, Alfred 972.
 Picander 467, 718.
 Piccini, Luigi 905.
 Piccinni, Niccolo 709, 712, 737, 739, 742, 743, 744.
 Piccoloflöte 611f.
 Pichl, Wenzel 814.
 Picitono, Angelo da 1226.
 Pick-Mangiagalli, Riccardo 1097.
 Picka, Fr. 1162.
 Pierné, H. C. Gabriel 901, 904, 1060, 1214.
 Piero 279, 282.
 Pierre de Corbie 240f.
 Pierre de la Rue 326, 359.
 Pierre des Molins 274.
 Pierson, H. H. 1045.
 Pietismus 468.
 Piiper, Willem 1086, 1245.
 Pilkington, Francis 381.
 Pindaros von Theben 57.

- Pinsuti, Ciro 908.
 Pinto, Marques 1105.
 Pirani, Eugenio 914.
 Pirker, Marianne 1222.
 Piron 745.
 Pirro, André 1240.
 Pisador, Diego 431.
 Pischna, Johann 1218.
 Pisendel, Johann Georg 557, 1211.
 Pisk, Paul Amadeus 1025.
 Pising, S. 1240.
 Pistocchi, Franc. Ant. 500, 1221.
 Piston 623.
 Pitra, J. B. 130.
 Piva 396.
 Pizzetti, Ildebrando 1096f.
 Pizzi, Emilio 914.
 Plaidy, Louis 1216, 1218.
 Planquette, Robert 898.
 Platania, Pietro 908.
 Platel, N. J. 1207.
 Platerspiel 260, 619.
 Platon 36, 39, 42f., 52.
 Plautus 61.
 Playford 1188.
 Plektron 47, 586.
 Pleß, Hans 1009.
 Pleyel, Ignaz 825, 1216.
 Plica 94, 252.
 Plinius major 38.
 Plotin 50, 62.
 Plüddemann, Martin 945.
 Plumhof, H. L. 1078.
 Plutarch 5, 37, 46, 54.
 Pneuma 24.
 Pochette 595.
 Podatus 93, 251.
 Podbertsky, Theodor 885.
 Poglietti, Alessandro 544, 568, 571, 572.
 Pohl, Karl Ferd. 1238.
 Poise, J. A. Ferdinand 902.
 Poissl, J. N. 742.
 Polacco, Giorgio 1214.
 Poldini, Eduard 926, 1173.
 Polinski, A. 1240.
 Polívka, Vladimír 1162.
 Poliziano 413.
 Polka 982, 988.
 Pollak, Egon 1213.
 Pollarolo, Carlo Francesco 428, 500.
 Pollini, Francesco 1217.
 Pollux, Julius 38.
 Polonaise (Polonäse) 568f., 831f., 982.
 Polowirkin, Leonid 1142.
 Polymnestos von Kolophon 55.
 Polytonalität 1003, 1072.
 Pommer 576, 616.
 Ponchielli, Amilcare 908, 1089.
 Poot, M. 1076.
 Pope 707.
 Popov, Saša 1170.
 Popov, Slavko 1170.
 Popper, D. 1174, 1207.
 Porpora, Nicola 530, 709, 710, 721, 739, 798, 800, 1203.
 Porrectus 93, 251.
 Porsile, Giuseppe 686, 709.
 Porta, Constanzo 347.
 Portamento
 der Naturvölker 5.
 der orientalischen Kulturvölker 29.
 Portativ 260, 575, 577, 627.
 do Porto, Pero 539.
 Portugallo, Marcos (Portugal) 904f.
 Porumbescu, C. 925, 1184.
 Posaune 580, 624f.
 Posch, Isaak 565.
 Positiv 260, 574, 575, 627.
 Postel, C. H. 468, 473, 674.
 Pothier, Dom Joseph 124, 1238.
 Pottgießer, Karl 886.
 Pougin, Arthur 1238.
 Poulenc, Francis 1073.
 Powell, John 1198.
 Power, Lionel 292, 299, 1228.
 Präludium und Fuge, Entwicklung 561ff.
 Pratinas 59.
 Prätorius, Hieronymus 453, 462.
 Prätorius, Jacob 472.
 Prätorius, Michael 453, 456ff., 464, 576, 616, 621, 977, 979, 1209, 1229, 1231, 1235.
 Pratt, Waldo 1240.
 Predieri 709.
 Preindl, Jos. 855.
 Premrl, Stanislaus 1167.
 Pressus 94.
 Preyer, G. 856.
 Priamel (Preamel, Praeambulum) 392f.
 Přihoda, Vaša 1205.
 Prill, Karl 1206.
 Primavera, Giov. L. 372.
 Primitive Musik 5ff.
 Pringsheim, Klaus 1014.
 Prinner 696.
 Prinzipalregister 626.
 Proch, Heinrich 873.
 Procházka, Rudolf von 887, 1015, 1240.
 Prod'homme, J. G. 1240.
 Programmusik 375, 572f. u. a. O.
 Programmusik in der Oper 652f., 655, 813 u. a. O.
 Prohaska, Carl 1015, 1029.
 Prokofieff, Sergei 1142.
 Proksch, Anton 1217.
 Proksch, Josef 1217.
 Proksch, Theodor 1217.
 Prolatio 265.
 Pronomos von Theben 47.
 Proporz 396, 975.
 Proprium missae 81f.
 Prosa 87.
 Prodocimus de Beldomandis 291, 307f.
 Proske, Karl 857.
 Prosnoz, Adolf 1236.
 Prout, Ebenezer 1232, 1236.
 Provençalische Lyrik 183, 188ff.
 Provenzale, Francesco 428f., 527, 709.
 Prüfer, Arthur 1239.
 Prunières, Henry 1240, 1245.
 Psalmen, jüdische 76ff.
 Psalmlied 453f.
 Psalmodie 79, 108ff.
 Psalterium 47, 260, 574, 575, 576, 586.
 Psaronda, Johann 1181.
 Psellos, Michael 38.
 Pseudoaristoteles 261.
 Pseudomonodie 370, 430ff.
 Puccini, Giacomo 599, 625, 632, 915, 1091, 1094, 1120.
 Puccita, Vincenzo 905.
 Pugnani, Gaetano 800, 1203.
 Pugni, Cesare 908.
 Pugno, St. Raoul 904, 1219.
 Pujet, Paul 904.
 Purnhart 408.
 Punctum 92ff., 98, 253, 266.
 Purcell, Daniel 662.
 Purcell, Henry 473, 539, 551, 553, 659, 660ff., 707.
 Ruchmann, Adam 202, 206.
 Pycard 296.
 Pylades aus Cilicien 62.
 Pyramidenklavier 590.
 Pyrrhiche 55, 62.
 Pythagoräer 37.
 Pythagoras von Samos 25, 52.
 Quadrat-Notation 98, 193, 251ff. u. a. O.
 Quadrille 981, 988.
 Quagliati, P. 394, 495.
 Quantz, Johann Joachim 474, 699, 1210, 1231, 1235.
 Querflöte 575, 579, 611f.
 Questenberg 1202.

- Quilisma 94.
 Quilter, Roger 1052.
 Quinault, Philippe 646, 647, 649f.
 Quinet, F. 1076.
 Quinterne 260, 596.
 Quittard, Henry 1238.
 Quodlibetkompositionen 377, 696.
 Raaff, Anton 1222.
 Raasted 1112.
 Rabaud, Henri 901, 904, 1062, 1121,
 Rachmaninow, Sergei W. 147, 924,
 1140, 1219.
 Rackett 617, 619.
 Radecke, A. M. Robert 883.
 Radicati, Felice 905.
 Radiciotti, G. 1240.
 Radleier 578, 579, 591, 604f.
 Radnai, Nikolaus 1173.
 Radó, Aladár 1173.
 Raff, Joachim 931, 935, 949, 972.
 Raguenet, Abbé 654.
 Raida, Karl Alexander 885.
 Raimann, Rudolf 886.
 Raimbaut v. Vaqueiras 190.
 Raimondi, Pietro 905, 936.
 Rainald von Langres 89.
 Raitio, Väinö 1128.
 Rameau, Jean Philippe 444, 552, 554,
 571, 654ff., 800f., 1229f., 1231.
 Ramin, Günther 1014.
 Ramis de Pareia, Bart. 1225.
 Randegger, Alberto 908.
 Randel, A. 917.
 Randhartinger, Benedikt 856, 873,
 1211.
 Rangström, Ture 1121, 1122.
 Rankl, Karl 1025.
 Ranta, Sulko 1128.
 Raphael, Günther 1014.
 Rappresentazione 415.
 Rappresentazione sacra 421, 491.
 Raselius, Andreas 452.
 Rasse, F. 1076.
 Rastrelli, Joseph 908.
 Rasumovskyquartett 1207.
 Rathaus, Karol 1034, 1151.
 Rathgeber, Valentin 696, 955.
 Ratsche 583.
 Rätsekanon 305.
 Rauchenecker, Georg 884, 1040.
 Rauzzini, Venanzio 904, 1222.
 Ravanello, Oreste 1097.
 Ravasenga, Carlo 1097.
 Ravel, Maurice 1063, 1064, 1068ff.
 Ravenscroft 1188, 1228.
 Raway, Erasme 1075.
 Rawnik, Janko 1167.
 Raynaud, G. 194.
 Razzi, Serafin 1167.
 Rebâb 595.
 Rebec 33, 260, 593, 595.
 Rebel 654.
 Rebello, João Lourenço 540.
 Rebikow, Wladimir J. 924.
 Rebner, Adolf 1205.
 Redlich, H. F. 1019.
 Reed, Thomas German 919.
 Refardt, E. 1240.
 Refice 1097.
 Refrainchanson 192, 195f.
 Refrainkantate 439.
 Refrainmotette 239ff.
 Regal 626, 627.
 Reger, Max 479, 998, 1013, 1015ff.,
 1027, 1029, 1120.
 Regino von Prüm 118f., 134.
 Regis, Johannes 304.
 Register 626.
 Regnart, Jacob 379, 452.
 Rego, José de 1116.
 Reicha, Anton 1230, 1231.
 Reichardt, Gustav 957.
 Reichardt, Johann Friedrich 700f.,
 709, 740, 866, 940, 944, 956, 959,
 1231, 1242.
 Reichel, Ad. 1040.
 Reichmann, Theodor 1223.
 Reichwein, Leopold 1213.
 Reidarson, Per 1117.
 Reidinger, Friedrich 1034.
 Reiff, Lili 1040.
 Reigen 396.
 Reimann 466.
 Reimsequenz 88.
 Reindl, K. 1039.
 Reinecke, Karl H. C. 883, 949.
 Reiner, Fritz 1213.
 Reinken, Johann Adam 472, 506,
 543, 551, 558f., 561, 568, 571, 1230.
 Reinmar der Alte 202.
 Reintaler, Karl M. 883.
 Reisenauer, Alfred 1218.
 Reiss, L. J. 1240.
 Reissiger, Carl Gottlieb 873, 958,
 972.
 Reissiger, Fr. Aug. 916.
 Reissmann, August 1236.
 Reiter, E. M. 1040.
 Reiter, Josef 1029.
 Reiters, Theodor 1153.
 Rellstab, Karl Fr. 1242.
 Rellstab, Ludwig 957, 1243.
 Remigius von Auxerre 117.
 Remigius von Paris 89.
 Renaissance 69f.
 Renard, Marie 1223.
 Rendano, Alfonso 914.
 Renker, G. 1240.
 Renner, Josef 856.
 van Rennes, Catharina 1085.
 Reproduktion 310, 1201ff.
 Resende, André de 539.
 Resende, Garcia de 539.
 Resinarius 450.
 Respighi, Ottorino 1097, 1141.
 Réti, Rudolf 1025.
 Retirada 566.
 Reuchlin 668.
 Reusner, Esajas 568, 1202.
 Reusz, August 888, 1013.
 Reutter, Georg 535f., 544, 709, 710,
 800, 802.
 Reutter, Hermann 1037.
 Reutter, Johann Georg 535f., 709.
 Revue musicale 1238.
 Rey-Colação, Alexander 1105, 1106.
 Reyer, L. E. Ernest (Rey) 902, 1061.
 Rezitativ
 der Inder 24.
 der Japaner 24.
 der Oper, siehe Oper a. v. O.
 liturgisches 108.
 Reznicek, Emil Nikolaus von 875,
 1012, 1033.
 Rhapsoden 54.
 Rhau, Georg 326, 378, 448, 450, 451,
 1228.
 Rheinberger, Josef 479, 855f., 949,
 972.
 Rhené-Baton 1214.
 Rhythmik
 als Ursprung der Musik 3.
 der Naturvölker 7.
 der orientalischen Kulturvölker
 20ff.
 im Verhältnis zur sprachlichen
 Metrik 23, 25.
 Ribera, J. 121f.
 Ricci, Corrado 1240.
 Ricci, Federico 908.
 Ricci, Luigi 908.
 Ricercar 387ff., 540ff.
 Richafort, Jean 327.
 Richard, Louis 658.
 Richter, Alfred 1218.
 Richter, Ernst Friedrich 478, 1230.
 Richter, Ferd. Tobias 504, 544, 562,
 670.
 Richter, Franz Xaver 800.
 Richter, Hans 876, 1045, 1213.

- Riegler-Dinu, Emil 1183.
 Riemann, Hugo 54, 203f., 482, 1218, 1230, 1232, 1233, 1235, 1236, 1238, 1239.
 Riemann, L. 1219, 1240.
 Riemenschneider, Georg 885.
 Ries, Ferdinand 873, 933.
 Ries, Franz 949.
 Riesemann, Oskar v. 1239.
 Rietenburg, Burggraf v. 202.
 Rietsch, Heinrich 1015, 1238, 1239.
 Rietz, Julius 883, 949, 1212.
 Rigaudon 568, 979.
 Righini, Vincenzo 904.
 Rihari, Gregor 1166.
 Riis-Manussen, Adolf 1112.
 Riisager, Kundage 1112.
 Rimsky-Korssakow, Nicolai A. 147, 921, 922, 972, 1135, 1136, 1142.
 Rinaldini, Josef 1015.
 Rinaldo da Capua 722, 742.
 Ringwaldt 452.
 Rinuccini, Ottavio 414, 416, 418, 421, 433, 644f.
 Ripfel, Karl 1207.
 Risler, Eduard 1219.
 Rist, Johann 465, 692.
 Ristori, Giovanni A. 530, 679, 709, 712.
 Ritornell 278, 424.
 Ritornell im Rondeau 569, 818.
 Ritter, Alexander 875, 949.
 Ritter, A. G. 479, 1238.
 Rivista musicale Italiana 1238.
 Robert de Handlo 261f.
 Robert de la Piere 195.
 Robert of Brunham 1228.
 Rochlitz, Friedrich 1242.
 Rode, Pierre 1203.
 Röder, Martin 885.
 Rodios, Dim. 1181.
 Rodriguez, Johannes 259.
 Rogalski 1185.
 Rogel, José 1099.
 Roger-Ducasse 1064, 1071.
 Rogers, Benjamin 566.
 Rogers, James H. 1199.
 Rogowski, Michał L. 1150.
 Röhrenglocken 583, 632.
 Röhrentrommel 573, 629.
 Rokoko 70.
 Rolland, Romain 1240.
 Rolle, Joh. Heinrich 473, 474, 929.
 Rom 334ff., 421f., 510ff. u. a. O.
 Roman de Fauvel 266f.
 Roman, Johan H. 917.
 Romanesca 396, 437.
 Romanini 394.
 Romanos 87.
 Romanos aus Edessa 130.
 Romantik 70, 793f., 825f., 864ff., 932ff., 939ff., 963ff.
 Romanusbuchstaben 97.
 Romberg, Bernhard 1207.
 Römer 38, 50, 61f.
 Römhild, J. Th. 470.
 Rondeau 569.
 Rondell 183f., 192.
 Rondo 818f.
 Rondokantate 439.
 Romger, Florimond (Hervé) 897.
 Ronsard, Pierre 375, 379, 642.
 Röntgen, Julius 1085, 1219.
 Root, George Frederick 1191.
 Rootham, Cyril 1053.
 Rooy, Anton van 1082, 1223.
 Ropartz, Guy 903, 1060.
 de Rore, Cyprian 351, 362, 365f., 388.
 Rosé, Arnold 1206.
 Rosenberg, Hilding 1122.
 Rosenberg-Ružić, Vj. 1168.
 Rosenfeld, Paul 1200.
 Rosenhain, Jakob 883.
 Rosenmüller, Johann 451, 461, 506, 548, 566, 568, 571.
 Rosenstock, Josef 1034, 1213.
 Rosenthal, Moritz 1218, 1219.
 Roséquartett 1207.
 Rosini, Girolamo 493.
 Roslawez, Nic. 1142.
 Rossi, Lauro 908.
 Rossi, Luigi 428, 439, 645f.
 Rossi, Michelangelo 422.
 Rossi, Salomone 153, 548, 566, 570, 1202.
 Rossignol, Félix Ludger (siehe Joncières, Victorin de).
 Rossini, Gioacchino 831, 889, 905, 906f.
 Rößler 875.
 Rosthius 505.
 Rotruenga 191, 194.
 Rotschi, L. 1040.
 Rotter, L. 856.
 Rouillet, Jo. 298.
 Rousseau, J. J. 745, 752, 772, 815, 1078, 1210, 1229, 1231, 1237.
 Rousseau, Samuel A. 904, 1062.
 Roussel, Albert 1070f.
 Rovetta, Giovanni 509f.
 Rowbotham, J. F. 5, 1236.
 Royce, Edward 1198.
 Royllart, Philipp 275.
 Rozkošny, Joseph R. 925.
 Rozsavölgyi 1172.
 Różycki, Ludomir 1148, 1149.
 Rubebe siehe Rebec.
 Rubenson, Alb. 918.
 Rubert, Johann Martin 568.
 Rubinstein, Anton 923, 935, 949, 972, 1138, 1218, 1219.
 Rubinstein, Artur 1219.
 Rubinstein, Nicolai 1138, 1219.
 Rückauf, Anton 886.
 Rudnick, Wilhelm 885.
 Rudolf, Hans Albrecht 503.
 Rudolf, Tobias 1130.
 Rudolph, Joh. Joseph 726, 814.
 Rudolph von Fenis-Neuenburg 1077.
 Rudyar, Done 1198.
 Rüfer, Philippe B. 884.
 Ruhlmann 1214.
 Rührtrommel 629.
 Ruggi, Francesco 905.
 Ruggles, Carl 1198.
 Rupprecht 701, 755.
 Russischer Kirchengesang 140ff., 1132.
 Rust, Friedrich Wilh. 825.
 Ruta, Michele 908.
 Rute 583, 631.
 Rüter, Hugo 886.
 Rutters, H. 1245.
 Rutz, Ottmar 1232.
 Ruuta, Theodoricus Petri 1123f.
 Ruyneman, Daniel 1086.
 Ryadis, Emil 1182.
 Rychnowski, E. 1240.
 Ryelandt, J. 1075.
 Rytel, Piotr 1149f.
 Saar, L. V. 1196.
 Saar, Mart 1130.
 De Sabata, Victor 1097, 1214.
 Säbelmann, Fr. 1130.
 Säbelmann-Kunileid, A. 1130.
 Sablières 648.
 Sacchetti, Franc. 279, 282.
 Sacchini, Antonio 709, 712, 738, 905.
 Sachlichkeit, Neue 1004f., 1143.
 Sachs, Curt 1239.
 Sachs, Hans 206f.
 Sackpfeife 260, 575, 578, 618, 619.
 Sacrati, Francesco 426, 428, 645.
 Sadero 1097.
 Safonoff, Wassili 1214, 1219.
 Safranek-Kavić 1168.
 Le Sage de Richée, Ph. Fr. 404f., 745.
 Sailer, Sebastian 749.
 Saint-Foix, Georges Comte de 1240.
 Sainton, Philipp 1203.

- Saint-Saëns, Ch. Camille 617, 632, 855, 892, 895, 899f., 902, 937, 1061, 1203, 1240.
- Saiteninstrumente 584ff.
der Griechen 47.
der Primitiven und Exoten 31f.
- Sakadas aus Argos 49, 55.
- Sakellaridis 1181.
- Salazar, Adolfo 1103, 1245.
- Saldoni, Baltasar 1098.
- Salendronleiter 16.
- Salicus 94.
- Salieri, Antonio 709, 736, 738, 740, 754, 773, 820, 829, 855, 904.
- Salimbensis, Felice 1222.
- Salmhofer, Franz 1015.
- Salmon, Thomas 642.
- Salomon, Elias 1208.
- Salomon, Joh. P. 929.
- Salomon. Siegfried 917.
- Saltarello 396, 976, 978.
- Salvayre, G. Bernard 902.
- Salzburg 517, 671, 838, 846f. u. a. O.
- Salzedo, Carlos 1198.
- Samara, Spiro 916, 1181.
- Samazeuilh 1060.
- Sammartini, Giovanni Battista 800, 840.
- Samuel, Ad. 1075.
- Samuel-Holeman 1076.
- Sances, Joh. Fel. 516, 671.
- Sandberger, Adolf 887, 1237, 1239.
- Sanders, O. 1245.
- Sandrin 375.
- Sandvik, O. M. 1113, 1240.
- Sandvold, Arild 1117.
- Sänger 1219ff.
- Sängerschule
römische 81ff., 339, 1203, 1220.
russische 147f.
von St. Gallen 85f., 95f., 117f.
von Metz 84f., 96.
von Reichenau 120f.
- Sankey, Ira David 1188.
- Sannazzar 363.
- Sappho 56.
- Sarabande 564f., 566f., 978f.
- Saracini, Claudio 509.
- Sarasate, Pablo de 1203.
- Sardana 983.
- Sarly, H. 1076.
- Sarri, Dom. 430.
- Sarrus 617.
- Sarrusophon 581, 617.
- Sarti, Giuseppe 146, 738, 739, 762, 1108, 1133.
- Šaško 1164.
- Sasnauskas, Česlovas 1156.
- Satie, Erik 1064f.
- Sattner, Hugolin 1166.
- Sauer, Emil 1218.
- Sauret, Emil 1203.
- Sauveur, Joseph 1229.
- Savard, M. G. A. 901.
- Säverud, Harald 1116, 1118.
- Savioni, Mario 439.
- Sax, Adolphe 615.
- Sax, Minnesinger 1038.
- Saxophon 581, 613, 615f.
- Scalabrini, Paolo 728, 1108.
- Scalmani 499.
- Scandello, Antonio 379, 454, 455, 505.
- Scandicus 93, 251.
- Scaria, Emil 1223.
- Scarlatti, Alessandro 430, 443, 502, 527f., 530, 554, 662, 708f., 719ff., 799.
- Scarlatti, Domenico 572, 799, 801, 804, 1215.
- Scarlatti, Giuseppe 743.
- Schachtbret siehe Clavicembalo.
- Schachtebeckquartett 1207f.
- Schadaeus 453.
- Schäfer, Alexander N. 924.
- Schäfer, Dirk 1085, 1219.
- Schäfer, K. L. 1240.
- Schafhäutl, Karl v. 611.
- Schaidurow, Iwan 142.
- Schaljapin, Fedor 1224.
- Schalk, Franz 1213.
- Schalmei 260, 574, 610, 616.
- von Schantz, J. F. 1124.
- Scharwenka, Franz Xaver 885, 1219, 1240.
- Scharwenka, Philipp 949.
- Schattmann, Alfred 1033.
- Scheibe, Joh. A. 791, 1241.
- Scheiber, Matthias 1180.
- Scheidemann, Heinrich 472, 543, 561, 692.
- Scheidt, Samuel 451, 456, 460, 471, 543, 558, 561.
- Schein, Joh. Herm. 380, 453, 456, 459f., 464f., 547, 565, 977.
- Scheinpflug, Paul 1012, 1213.
- Schelle, Johann 462, 506.
- Schelle, K. E. 1244.
- Schellentrommel 630.
- Schelling, Ernest 1197.
- Schemelli, Georg Chr. 466, 696.
- Schenk, Erich 1239.
- Schenk, Johann 755, 773, 820.
- Schenker, H. 1230, 1231, 1232, 1240.
- Scherber, Ferdinand 1015, 1240.
- Scherchen, Hermann 1009, 1028, 1041, 1213.
- Scherling, Arnold 481f., 1236, 1239.
- Scherzo 572, 821, 965.
- Scheu, Josef 1028.
- Scheurleer, D. T. 1238.
- Schicht, J. G. 473, 474.
- Schiedermaier, Ludwig 1239.
- Schiedermayr, J. B. 855.
- Schierbeck, Paul 1112.
- Schildt, Melchior 543, 561.
- Schillings, Max von 617, 887, 1012, 1035.
- Schimon, Adolf 883.
- Schindelmeyer, Ludwig 883.
- Schindler, Kurt 1199.
- Schira, Francesco 908.
- Schirasi, Mahmud 24f.
- Schirinski, Wassili 1142.
- Schirmer, D. 673.
- Schjelderup, Gerhard 916, 1112, 1115, 1116, 1240.
- Schlaginstrumente 628ff.
- Schläger, Hans 883.
- Schlecht, Raymond 124.
- Schlesinger, Jos. 1168.
- Schletterer, H. Michel 883.
- Schlettner 709.
- Schlick, Arnold 385, 1231.
- Schlögel, A. 858.
- Schlöger, Matthäus 800, 808.
- Schmalstich, Clemens 1014.
- Schmeidel, Hermann v. 1213.
- Schmeltzl, Wolfgang 377.
- Schmelter, Joh. Heinr. (Schmeltzer) 504, 516, 521f., 548, 568, 571, 672, 1202.
- Schmicorer, J. A. 553, 568, 571.
- Schmid, Anton 1238.
- Schmid, Bernhard 385, 408f., 451.
- Schmid, Heinrich Kaspar 1026.
- Schmidlen, S. 1039.
- Schmidt, Anton 1240.
- Schmidt, Ernst 1240.
- Schmidt, Franz 1015, 1033.
- Schmidt, G. Fr. 1239.
- Schmidt, Johann Christian 530.
- Schmidt, Karl 1240.
- Schmidt, Leopold 1240, 1244.
- Schmidt, W. 1240.
- Schmitt, Alois 1216.
- Schmitt, Florent 1064, 1070.
- Schmitz, A. 1240.
- Schmitz, Eugen 1236, 1239.
- Schnabel, Artur 1021, 1218, 1219.
- Schnabel, J. J. 478.
- Schnabelflöte 574, 609f.

- Schneegaß, Cyriacus 1209.
 Schneider, J. Ch. Friedr. 479, 873, 933, 958.
 Schneider, J. Gottlob 479.
 Schneider, Max 1239.
 Schneider-Trnavský 1164.
 Schnoor, Hans 1239.
 Schnüffis, Laurentius von 695.
 Schnyder von Wartensee, Fr. X. 1034.
 Schoeberlein, L. 476.
 Schobert, Johann 800, 808, 1217.
 Schoeck, Othmar 1042.
 Schöffler, Peter d. J. 326.
 Scholz, Bernhard E. 884.
 Scholz, Hans 1239.
 Scholze, Johann Sigismund 696f.
 Schoemaker, M. 1076.
 Schönberg, Arnold 581f., 595, 615, 624, 998, 1004, 1009, 1021ff., 1027f., 1029, 1030, 1036, 1122, 1230, 1232, 1240.
 Schop, Johann 465, 692.
 Schott, Gerhard 274, 275.
 Schreck, Gustav 479.
 Schreiber, Fritz 1009.
 Schreker, Franz 595, 627, 632, 1029, 1030, 1033f., 1122, 1231.
 Schrems, Joseph 858.
 Schrenk, W. 1244.
 Schreyer, Johann 1230, 1232.
 Schröder, Karl 885, 1207.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine 908, 1223.
 Schröderquartett 1207.
 Schröter, Korona 940, 1222.
 Schrötter (Schröter), Leonhard 453, 456.
 Schubart, Chr. Fr. Daniel 577f., 1211.
 Schubart, Franz 603, 773, 781, 784, 787, 794, 829, 1171.
 Lieder und Balladen 701, 940ff., 944, 958f.
 Messen 1780, 849, 852ff.
 Opern 742, 868f.
 Oratorien 933.
 Tänze 984f.
 Schubert, Ferd. 855.
 Schubert, Karl 1207.
 Schubiger, Anselm 124.
 Schuldrama 379, 668f., 749.
 Schulhoff, Erwin 1025, 1219.
 Schulhoff, Julius 972, 1217.
 Schullied der Humanisten 379.
 Sulthleiß, W. 1043.
 Schultz, Helmuth 1239.
 Schultz-Dornburg, R. 1215f.
 Schulz, G. 1240.
 Schulz, Johann Abraham Peter 700, 955f., 1109.
 Schumann 447.
 Schumann, Georg 479, 1028.
 Schumann, Robert 479, 856, 873, 935, 942, 944, 945, 946f., 960, 963, 964, 967f., 1211, 1216, 1231, 1240, 1243.
 Schumann-Heink, Ernestine 1223.
 Schunde, W. 616.
 Schünemann, Georg 1239.
 Schuppanzigh, Ignaz 1204, 1207.
 Schuppanzigh-Quartett 1204, 1207.
 Schürer, Joh. Georg 531, 709, 712.
 Schürmann, G. Ch. 679.
 Schuster, Bernhard 1033, 1244.
 Schuster, J. 709, 712, 740, 743f., 929.
 Schütt, Eduard 949, 1014.
 Schütz, Heinrich 451, 453ff., 456, 460ff., 463, 472, 505f., 669f., 1108, 1230.
 Schwab, Anton 1166.
 Schwalm, Robert 884.
 Schwartz, Rudolf 1239.
 Schwartzendorf siehe Martini, I., P.E.
 Schwegel 610.
 Schweitzelsperg 679.
 Schweitzer, Albert 1239, 1240.
 Schweitzer, Anton 740ff., 752.
 Schweitzerpfeife 611.
 Schwemmer 472.
 Schwerke, I. 1245.
 Schwerts, Paul 1244.
 Scontrino, Antonio 914.
 Scordatura siehe Skordatur.
 Scott, Cyril 1052.
 Scotto, Ottaviano 326.
 Sebastiani, Joh. 463, 506.
 Šebor, Karl 925.
 Secanillas 1098.
 Sechter, Simon 855, 861, 965, 1232.
 Sedaine 897.
 Seeger, Johann 800.
 Seguedilla 983.
 Seidl, A. 1238, 1244.
 Seiffert, Max 1239.
 Seikilos 66f.
 Selbstklinger 630ff.
 Selby, William 1188.
 Selden-Goth, Gisella 1015.
 Selesses siehe Senleches.
 Seligmann 1207.
 Selle, Thomas 462, 506, 691.
 Selmer, Johan 1114, 1115.
 Selnecker, Nikolaus 450, 452.
 Sembrich, Marcella 1223.
 Semet, Théophile A. E. 902.
 Semibrevis 252, 265.
 Semiminima 265.
 Senesino siehe Bernardi, Franc.
 Senfl, Ludwig 319, 354, 377, 378, 379, 450, 668, 1038.
 Senger, H. v. 1078.
 Senleches, Jac. de 274.
 Sepolcro 503, 672.
 Sequenz 86ff., 111, 114, 158.
 Serafin, Tullio 1214.
 Serato, A. 1206.
 Serenade 785, 796.
 Sergios, Patriarch v. Konstantinopel 130f.
 Serkin, Rudolf 1219.
 Sermsy, Claudin de 330, 375.
 Serpent 621.
 Serrão, Emilio (Serrano) 915, 1099.
 Servières, George 1244.
 Sessions, Roger Huntington 1198.
 Ševčík, Otokar 1204, 1205.
 Séverac, Déodat de 1060.
 Severus von Antiochia 137.
 Sextus Empiricus 37.
 Seydelmann, Fr. 531, 709, 712, 740
 Seyfried, Ign. R. v. 855, 1243.
 Seyfried, Josef 1028.
 Sgambati, Giovanni 1093.
 Sharp, Cecil 1049.
 Shaw, Martin 1052.
 Shedlock, J. S. 1240.
 Shepherd, Arthur 1198.
 Sibelius, Jean 1125f.
 Siciliano 568f.
 Siefert, Paul 543, 561.
 Siegl, Otto 1015.
 van Sigtenhorst-Meyer, B. 1086.
 Siklos, Albert 1173.
 Sikorski, Józef 1245.
 Sikorski, Kazimierz 1151.
 Silcher, Ph. Friedrich 475, 958.
 Siloti, Alexander 1218.
 da Silva Leite, Antonio 904.
 da Silva, Oscar 1105.
 Silver, Charles 901, 904.
 Simeon von Gesir 137.
 Šimkus, Stasys 1155.
 Simm, Johann 1131.
 Simon, James 1014.
 Simonffy 1172.
 Simonides von Keos 57.
 Simonsen, Rudolph 1112.
 Simpson, Christoffer 1206.
 Simpson, Thomas 564.

- Sinding, Christian 972, 1113, 1114, 1115.
 Sinfonia 424, 568, 796, 799ff.
 Singenberg 1038.
 Singende Säge 584, 631.
 Singer, K. 1240.
 Singspiel, deutsches 749ff. u. a. O., Wiener 754ff.
 Sinigaglia, Leone 1097.
 Širca, Friedrich v. 1166.
 Širola, B. 1168.
 Sivori, E. C. 1204.
 Sjögren, Emil 1119.
 Skala
 Entstehung 10ff.
 arabisch-persische 17f.
 byzantinische 133f.
 chinesische 12f.
 griechische 40ff.
 indische 17.
 japanische 15f.
 javanische 16f.
 siamesische 16.
 temperierte 544f.
 Skerjanc, Lucian M. 1167.
 Skilton, Charles Sanford 1195.
 Sklavos, Georg 1182.
 Skordatur 551, 1202f.
 Skrjabin, Alexander 1005, 1139f.
 Škroup, Franz 925.
 Škroup, Johann Nepomuk 925.
 Skuherský, Z. Franz 925, 1217.
 Slatkonja, Georg v. 1165.
 Slezak, Leo 1224.
 Smareglia, Antonio 914, 1091f.
 Smend, J. 1240.
 Smetana, Friedrich 973, 1156f., 1161.
 Smijers, Albert 1237, 1239.
 Smith, David Stanley 1197.
 Smith, John Christopher 928.
 Smith, Robert 1231.
 Smyth, Ethel M. 919, 1056.
 Söderman, Joh. Aug. 918, 1118, 1119.
 Soghdische Punktnotation 127.
 Sogitha 137.
 Sohler, Mathias 330.
 Sohler, Valentin 330.
 Sokolow, Nikolai A. 924, 1200.
 Solage 274, 275.
 Soldat-Röger, Marie 1206.
 Solmisation 120, 122, 1224f.
 Solokonzert 555 u. a. O.
 Solomon, Edward 1055
 Soloatorium 497.
 Solosonate 548, 550f.
 Solowjew, Nikola Th. 923, 924.
 Soltys, Adam 1151, 1239.
 Soltys, Mieczysław 1147.
 Somervell, Arthur 1048.
 Somis, G. B. 1203.
 Sommer-Kanon 264, 381.
 Sommer-Zincke, Hans 875.
 Sonata da camera 566f.
 Sonata da chiesa 549.
 Sonata im 16. Jahrhundert 387ff.
 Sonatenform 547, 552, 554, 562f., 567, 783, 795ff., 815.
 Sondheimer, R. 1240.
 Sonneck, Oskar G. 1198, 1238, 1239, 1245.
 Sontag, Henriette 1222, 1223.
 Sophisten 36, 49.
 Sophokles 58, 59, 414.
 Sophronius von Jerusalem 130.
 Sorge, Georg A. 472, 1229, 1231.
 Soriano, Francesco siehe Suriano.
 Souris, A. 1076.
 Sousa, John Philip 1199.
 Sousaphon 622.
 de Souza, David 1105.
 Sowerby, Leo 1198.
 Spagna, Arcangelo 487, 494, 499.
 Spalding, Albert 1198.
 Spangenberg, Joh. 447, 448, 450.
 Spanischer Tanz 983.
 Sparta 52, 55, 56.
 Spataro, Giovanni 1225f.
 Späth, A. 1078.
 Spathys, Theodor 1182.
 Specht, R. 1240, 1244.
 Spechtshart von Reutlingen, Hugo 122.
 Spee, Friedrich 694.
 Speidel, Ludwig 1244.
 Spencer, Herbert 3, 24, 1219.
 Speratus, Paulus 446.
 Sperontes 696f.
 Sphärophon 1005.
 Spies, H. 1240.
 Spilka, Frant. 1161, 1162, 1214.
 Spinello, Ludwig 1181.
 Spinett 586f.
 Spinnacino, Fr. 387.
 Spitta, Fr. 1240.
 Spitta, H. 1239.
 Spitta, Philipp 478, 1237, 1238, 1239.
 Spohr, Ludwig 329ff., 869, 886, 933, 1204, 1211, 1212.
 Spontini, Gasparo L. P. 889f., 905, 906, 1200, 1212.
 Spreng-Läte, Alexander 1130.
 Springdantz 396, 975.
 Springer, Hermann 1239, 1240, 1244.
 Springer, Max 858, 1015.
 Squarcialupi, Antonio 281, 1201.
 Squire, William Barclay 1237, 1245.
 Sseroff, Alexander N. 922f., 1137f., 1245.
 Sseroff, Valentine 923.
 Stade, S. Th. 1229.
 Staden, Johann 462.
 Staden, Sigmund Theophil 462, 670, 692, 694.
 Stadler, Abbé Max 855, 933.
 Stadlmayr, Johann 512, 517.
 Stadtfeldt, Alexander 883.
 Stainer, Jakob 601, 603.
 Stalder, I. D. 1139.
 Stamigna 499.
 Stamitz, Anton 1203.
 Stamitz, Johann 774, 800, 802, 803, 805ff., 1203, 1211.
 Stamitz, Karl 1206.
 Stampiglia, S. 503, 681.
 Standfuß, C. 751.
 Stanford, Charles Villiers 1045ff., 1048, 1055, 1240.
 Stanley, Albert 1194, 1240.
 Stanley, Ch. J. 929.
 Stantipes 260, 395, 976.
 Starczewski, Feliks 1147.
 Stark, Ludwig 1218.
 Starka, J. 1155.
 Starzer, Josef 812, 814.
 Statkowski, Roman 1147.
 Staudt 670.
 Stauer, G. 602.
 Stauffer, Th. 1040.
 Stavenhagen, Bernhard 1218.
 Štecker, Karel 1161.
 Štědrón 1163.
 Stefan, Paul 1240, 1244.
 Stefanov, P. 1170.
 Stefanov, S. 1170.
 Steffan, Johann Anton 701.
 Steffani, Agostino 439, 445, 553, 568, 672f.
 Steglich, Rudolf 1239.
 Stegmann, Karl David 465, 752.
 Stegreifkomödie, Wiener 749f.
 Stehle, E. 856, 1040.
 Steibelt, Daniel 825.
 Steigleder, Adam 542.
 Steigleder, Johann Ulrich 543.
 Stein, Fritz 1214, 1239.
 Stein, Richard H. 1025, 1240.
 Steinbach, Ernst 1214.
 Steinberg, M. 1141.
 Steinberg, Wilh. Hans 1214.
 Steinhard, E. 1240, 1244.

- Steinhausen, F. A. 1218.
 Steinitzer, M. 1240.
 Steinmar 1038.
 Stenborg, K. 917.
 Stenhammar, Wilhelm 918, 1120, 1121, 1122.
 Štěpán, Václav 1161, 1217.
 Stepanoff-Leschetzky, Varette 1219.
 Stephan, Rudi 1021.
 Stephani, Hermann 1239, 1240.
 Sterkel, Franz 825.
 Sternhold 1187.
 Stesichoros von Himera 56.
 Steuerlin 455.
 Steuermann, Eduard 1219.
 Stiehl, Heinrich F. D. 883.
 Stiehl, Karl 1240.
 Stil, arios-rezitativischer 508ff.
 Stil, galanter 770ff., 788.
 Stilarten der Griechen 43.
 Stile concertato 507ff.
 concitato 421.
 espressivo 493.
 nuovo 413ff., 430ff.
 obligato 507, 512.
 oratorio 482.
 rappresentativo 417, 419, 434, 493.
 recitativo 417, 419, 434, 493.
 Stilkritik 1236.
 Stilperioden 68ff.
 Stimmer, Karl 1015.
 Stiva siehe Sackpfeife.
 Stivori, Fr. 387.
 Stobäus, Joh. 453.
 Stock, Frederick A. 1200.
 Stockhausen, Julius 1050, 1223.
 Stöckl, Anton 1166.
 Stöhr, Richard 949, 1015.
 Stoiker 49.
 Stojanov 1170.
 Stojanović, S. 1169.
 Stojowski, Zygmunt 1147.
 Stokowski, Leopold 1200, 1214.
 Stoltzer, Thomas 326, 377, 378, 385, 450, 1171.
 Stölzel, G. H. 470, 580, 717.
 Stolzer, J. 1168.
 Stopfen (des Horns usw.) 622.
 Storck, Karl 1236, 1244.
 Stoessel, Albert 1198.
 Stöwe, Gustav 1218.
 Strada, Anna Maria 1222.
 Stradal, August 1218.
 Stradella, Alessandro 428ff., 443, 500.
 Stradivari, Antonio 600f.
 Straesser, Ewald 1014.
 Straeten, Ed. v. d. 1239.
 Strangways, A. H. Fox 1240, 1245.
 Stranitzky 750.
 Stransky, Josef 1214.
 Straram 1214.
 Strata, Giov. B. 488.
 Straube, Karl 479.
 Straus, Christoph 512ff.
 Strauß, Eduard 993.
 Strauß, Franz 1009.
 Strauß, Johann 993.
 Strauß, Johann d. A. 985, 986ff.
 Strauß, Johann d. J. 988ff., 992f., 1035.
 Strauß, Josef 993.
 Strauß, Oskar 888, 993.
 Strauß, Richard 614, 615, 616, 617, 623, 624, 625, 631, 632, 737, 878, 887, 997f., 1009ff., 1026f., 1029, 1030ff., 1120, 1121, 1213.
 Stravinsky, Igor 583f., 586, 612, 624, 1041, 1069, 1074, 1122, 1141ff.
 Streicher, Theodor 1026.
 Streichinstrumente 596ff.
 Streichquartette 1204ff.
 Strepponi, Giuseppina 910.
 Striegler, Kurt 1015.
 Striggio, Alessandro 375, 414, 415, 419.
 Strija, Albert v. 1168.
 Strmić, Niko 1168.
 Strohfiedel siehe Xylophon.
 Strong, George Templeton 1194.
 Strozzi, Piero 416.
 Strube, Gustav 1191, 1197.
 Strungk, Nikolaus Adam 544, 551, 673, 674, 679.
 Struntz, K. 855.
 van der Stucken, Frank 1194.
 Studien zur Musikwissenschaft 1238.
 Stumpf, Karl 4, 11, 1219, 1237.
 Stunz, J. J. 1039.
 Sturgeon 296.
 Sturm, W. 1040.
 Stuß, Fr. 1042.
 Stuttgart 725ff. u. a. O.
 Subirá-Puig, José 1240.
 Succo, Reinhold 477.
 Süda, Peter 1130.
 Le Sueur, Jean François 748, 855, 936f.
 Suidas 38.
 Suite 563ff., 566ff.
 Ballett- 566.
 deutsche 564f.
 englische 563f.
 französische 564, 566ff.
 italienische 566.
 Suitenvorspiele 568.
 Suk, Josef 1160f., 1162, 1205.
 Suk, Váša 925.
 Sullivan, Arthur Seymour 898, 919, 1055, 1056.
 Sulzberger, J. 1039.
 Sulzer, Fr. J. 1182.
 Sulzer, Salomon 153.
 Sumerer 51.
 Suppé, Franz von 991f.
 Suriano, Francesco 347, 490, 510.
 Surzyński, Józef 1147, 1237.
 Susato, Tylman 326, 375, 978.
 Susay, Jean 274.
 Süßmayer, Franz X. 759, 766, 774, 843, 873.
 Suter, Hermann 1041f.
 Svarovsky, Hans 1025.
 Svedbom 1119.
 Svends Tidskrift för Musikforskning 1238.
 Svendsen, Johan 972, 1112, 1113, 1114.
 Svendsen, Joh. S. 1205.
 Sweelinck, Jan Pieters 375, 471f., 541ff., 546, 558, 561, 564, 1081, 1230.
 Swegel siehe Flöte.
 de Swert, Jules 1207.
 Swierzyński, Michał 1147.
 Sylvester I. 81.
 Symphonia siehe Radleier.
 Symphonie als Opernvorspiel 552 u. a. O.
 Syrer 137.
 Syrinx 48.
 Szabados, Béla 1173.
 Szabó, Endre 1180.
 Szabó, Franz 1180.
 Szántó, Theodor 1173.
 Székelyi, Zoltán 1180.
 Szelényi, Stephan 1180.
 Széll, Georg 1012, 1214.
 Szeluta, Apolinary 1148.
 Szendrei, Aladar 1033, 1214.
 Szendy, Árpád 1173.
 Szenkar, Eugen 1214.
 Szentirmay 1172.
 Szigeti, Joseph 1206.
 Szopski, Felicjan 1148, 1245.
 Szulc, Bronislaw 1150.
 Szymanowski, Karol 1148, 1150.
 Tabourot, Jean siehe Arbeau, Toinot.
 Tabulatur 383, 385f., 398ff.
 Taclik, R. 1168.
 Tadolini, Giov. 909.

- Taegio, Franc. Rognone 1220.
 Tafelklavier 590.
 Tailhandier, Pierre 274.
 Tailleferre, Germaine 1073.
 Takt 22, 46f., 307.
 Taktierschemen 1210.
 Taktzeichen 265.
 Tala 22.
 Talat-Kelpša, Juozas 1155.
 Talich, Vaclav 1214.
 Tallis, Thomas 381, 390, 473, 536, 538f.
 Tamburin 630.
 Tamparica, Gabriel 1167.
 Tam-Tam 583, 633.
 Tanbûr 595.
 Tanějew, Alexander S. 924, 1139, 1142.
 Tanějew, Sergei J. 147, 924, 1139.
 Tango, Egisto 1214.
 Tansman, Aleksander 1151.
 Tanzform 567, 797 u. a. O.
 Tanzmusik 383, 394ff., 563ff., 831f., 973ff.
 Tapissier 274.
 Tappert, Wilhelm 1244.
 Taraba, Bohuslaw 1163.
 Tarchan el Farabi 19.
 Tárogató 616.
 Tartini, Giuseppe 551, 571, 800, 808, 1203, 1229.
 Tasso, Torquato 363, 415.
 Tataren 21f.
 Taubert, K. G. Wilhelm 873, 949, 1217.
 Tausig, Karl 1218.
 Taverner, John 536, 537f.
 Taylor (Joseph), Deems 1197.
 Taylor, Samuel Coleridge 1048.
 Tebaldini, Giovanni 1097, 1240.
 Tedesco, Ign. Amadeus 1217.
 Telemann, Georg Philipp 468, 469, 470, 473, 551, 553f., 557, 568, 571, 663, 679, 686, 698, 714ff., 717, 929f., 1229, 1231.
 Telemann, H. Michael 1152.
 Telestes von Selinunt 60.
 Tellefsen, Thomas 1115.
 Temperatur 544f., 1231 u. a. O.
 Tenor 108, 177.
 Tenorhorn 621f.
 Terpander 5, 44, 55.
 Terradellas, Domenico 728.
 Terrasse, Claude 1063.
 Terziani, Eugenio 908.
 Teschler 1038.
 Testo im Oratorium 482, 487ff., 493f.
 Testudo 47, 590.
 Tetrachord der Griechen 40.
 Tetzl, Eugen 1232, 1239.
 Teyber, Franz 766.
 Thalberg, Sigismund 972, 1217.
 Thaletas von Gortyn 51, 55.
 Thayer, Alex. W. 1239.
 Theile, Joh. 463, 506, 674.
 Theinred 1228.
 Theoger von Metz 121.
 Theophrast 36.
 Theorbe 577, 593.
 Theorie
 der Byzantiner 38, 133f.
 des Gregorianischen Chorals 114ff.
 der griechischen Musik 35ff., 1234.
 der mittelalterlichen Musik 163f., 176f., 259f., 261f., 291, 1234f.
 der römischen Musik 38.
 der russischen Musik 142.
 seit dem 15. Jahrhundert 1224ff.
 Theremin 1005.
 Thesis 42, 67.
 Thespis 58.
 Thibaud, Jaques 1204.
 Thibaut, Anton Fr. J. 475, 857.
 Thibaut de Courville 642.
 Thibaut, Graf v. d. Champagne 194, 197f.
 Thibaut, Jean B. 1240.
 Thiébaut, H. 1075.
 Thiele, J. Fr. Ludwig 479.
 Thierfelder, Albert 884, 1239.
 Thoma, Rudolf 883.
 Thomas a Sancta Maria 401.
 Thomas, Arthur Goring 855, 919, 1056.
 Thomas, Charles Louis Ambroise 895.
 Thomas, Kurt 1040.
 Thomas, Theodor 1190, 1194.
 Thomas von Aquin 88.
 Thomas von Celano 88.
 Thomaz, Pedro F. 1106.
 Thomé, Fr. L. J. 904.
 Thomson, A. 1130.
 Thomson, C. 1203.
 Thouret, G. 1240.
 Thrane, Waldemar 916, 1114.
 Thuille, Ludwig 886, 949, 1013, 1230.
 Tibia siehe Aulos.
 Tiento 387.
 Tierhorn 620.
 Tiersch, Otto 1230.
 Tiersot, J. B. E. Julien 1237, 1240, 1244.
 Tiessen, Heinz 1004f., 1021, 1028.
 Tijdschrift der Vereeniging voor Noordnederlands Muziekgeschiedenis 1238.
 Timokles 130.
 Timotheos von Milet 60.
 Tinctoris, Johann 99, 123, 295, 309, 1224f., 1237.
 Tinel, Edgar 855, 962, 1075.
 Tinodi, Sebastian 1171.
 Tintorer 1098.
 Tipton, Campbell 1197.
 Titow 1133.
 Tkalčić, J. 1168.
 Tobler, A. 1039.
 Toccata 385, 387, 394, 419f., 560ff.
 Toch, Ernst 1020, 1037.
 Todi, Luiza Rosa 1222.
 Todorov, M. 1170.
 Toësch, Carlo Giuseppe 800.
 Tofft, Alfred 1112.
 Tofte, Waldemar 1205.
 Toggenburg 1038.
 Tomadini, Jac. 936.
 Tomaschek, Johann Wenzel 830, 855, 1217.
 Tomásek, J. 1162.
 Tomčić, H. 1168.
 Tomkins, Thomas 381f., 536, 539
 Tommasini, Vincenzo 1096.
 Tomtom 629.
 Tongeschlechter
 der Byzantiner 133f.
 der Griechen 44ff.
 Tonkünstlersozietät 711.
 Tonmaterial der Naturvölker 5f.
 Tonschrift siehe Notation.
 Tonsysteme
 der Byzantiner 133f.
 Entstehung 10ff.
 des Gregorianischen Chorals 114ff.
 der Griechen 40ff.
 der Naturvölker 10f.
 der orientalischen Kulturvölker 12ff.
 der Russen 142.
 Topalović, M. 1169.
 Töpfer, Joh. Gottlob 479.
 Torchi, Luigi 1237.
 Torculus 93, 251.
 Torelli, Giuseppe 551, 555, 571, 1203.
 Torelli, Jacomo 645.
 Torjussen, Trygve 1117.
 Torksey, John 1228.
 Törnudd Axel 1127.
 Torroba, Federico Moreno 1103.
 Torrefranca, Fausto 4, 1240, 1245.

- Torri, Pietro 500, 679.
 Toscanini, Arturo 1093, 1095, 1214.
 Tosi, Pierre Franc. 1235.
 Tourdion 975, 976.
 Touront, Jo. 304.
 Tovey, Donald Francis 920, 1048.
 Trabacci, Giovanni Maria 567.
 Traetta, Tomaso 725, 726ff., 733, 736, 749, 1133.
 Tragödie der Griechen 57ff.
 der Römer 61f.
 Transponierende Instrumente 613f.
 Trapassi siehe Metastasio.
 Trapp, Max 1014.
 Traquenard 980.
 Trauneck, Ludwig 1025.
 Trebor 274, 275.
 Trendelenburg, W. 1240.
 Trento, Vittorio 904.
 Trezza 980.
 Triangel 574, 631.
 Tribune de St. Gervais 1238.
 Trienter Codices 296.
 Trienter Konzil 338, 339.
 Trigon 94.
 Trigonon 47.
 Triller, Valentin 450.
 Trio 569.
 Trionfi 415, 642.
 Trisonaten 548, 550f.
 Tripla 565.
 Tristopha 93.
 Tritonius, Petrus 379, 668f.
 Tromboncino, Bartol. 335, 359, 431.
 Trommel 610, 629f.
 Trompete 574, 576f., 580, 610, 623f.
 Trompete der Griechen 48, 260.
 Trompeteninstrumente 620, 623ff.
 Trompette marine 605.
 Tronsarelli 492.
 Troparien 130.
 Tropus 88, 158.
 Trotto 976.
 Troubadours 183, 188ff.
 Trouvères 173, 183, 191ff.
 Trowell, Robert 1228.
 Trubar, Primus 1165.
 Truhn, Fr. Hieronymus 883.
 Trumba siehe Trompete.
 Trumscheit 573, 575, 576, 579, 591, 605f.
 Trunk, Richard 1029.
 Tsai-Yu 13.
 Tschaiowsky, Peter J. 147, 923f., 972, 1138f.
 Tscherepnin, Nikolai N. 1141.
 Tua, Theresina 1204.
 Tuba 108.
 Tuben 580, 622.
 Tucher, Gottlieb v. 475.
 Tuckey, William 1190.
 Tudor Church Music 473, 536ff.
 Tudrović, Anton 1167.
 Tudway, Thomas 537.
 Türck, D. G. 473, 479, 929, 1229.
 Tuma, Franz 800, 846.
 Tumangelov, D. 1170.
 Tunder, Franz 462.
 Tunstede, Simon 1228.
 Tuotilo 88, 667, 1038.
 Turba 313, 454 u. a. O.
 Turina, Joaquin 1101, 1103.
 Turini, Francesco 509.
 Turniermusiken 642.
 Turnpu, Konst. 1130.
 Turtchaninow, Peter 147.
 van Tussenbroek, Hendrika 1085.
 Twinger von Königshofen 276.
 Tye, Christopher 381, 473, 538.
 Typp, W. 296.
 Tyrtaios 55.
Überblasen 608.
 Überlee 935.
 Uccellini, Marco 548.
 Udalschalk von Augsburg 89.
 Uddyes, M. A. 916.
 Ugolino von Orvieto 123, 1224.
 Ukulele 596.
 Ulbrich, B. 755, 1240.
 Ulenberg 454.
 Ulfrstad, Moaritz 1116, 1118.
 Ullmann, Viktor 1025.
 Umlauff, Ignaz 701, 754, 755.
 Umlauft, Paul 885.
 Unger, G. H. 1240.
 Unger, Hermann 1018.
 Unger, Max 1014, 1240.
 Urlus, Jacques 1082.
 Urspruch, Anton 875.
 Ursprung der Musik 4ff.
 Ursprung, Otto 1239.
 Usandizaga, I. M. 1100.
 Uthmann, G. A. 1028.
 Uttendal, Alexander 328.
 Uttini, Fr. A. B. 917.
Vach, Ferdinand 1214.
 Vadé, Jean Joseph 745.
 Vaet, Jakob 328.
 Vaillant, Jean 274.
 Väisänen, A. O. 1123.
 Valderávon, Anriquez de 400ff., 431.
 Valen, Fartein 1117.
 Valentini, Giovanni 512, 515, 548, 1202.
 Valerius, Adrianus 1082.
 Valverde, Joaquim 1099.
 Valverde Quirino 1099.
 Vancas, A. v. 1168.
 Vanhal siehe Wanhal.
 Vanneo, Stefano 1226.
 Vapordziev, A. 1170.
 Varèse, Edgar 1198.
 Variation 563ff., 569f. u. a. O.
 Variation in der Wiener klassischen Schule 783f., 823f.
 Variationensuite 564f.
 Variationsprinzip der orientalischen Kulturvölker 26f., 28.
 Variationsricercar 541ff.
 Varro, M. Terentius 38.
 Vatielli, Francesco 1240.
 Vaudeville 745.
 Vecchi, Orazio 372, 373, 415.
 Veczey, Franz v. 1206.
 Vedro, Adolf 1131.
 Veglien 415.
 Vehe, Michael 446, 847.
 Venatorini, Giuseppe siehe Mysliwczek.
 Venedig 349ff., 415, 423f. u. a. O.
 Venezianische Schule 498.
 Ventil 609, 622f.
 de Vento, Ivo 380.
 Ventura, Domenico 981.
 Veracini, Antonio 551, 571.
 Veracini, Francesco Maria 551, 555, 571, 798.
 Verbunko 1172.
 Verdelot, Philippe 361, 363, 431.
 Verdi, Giuseppe 856f., 892, 909ff., 998f., 1087ff., 1091f.
 Verhulst, Johannes 1082.
 Verismus 914f., 998, 1090f.
 Verovio, Simone 431, 485, 490.
 Verso 391, 542.
 Verschmelzungstheorie 11.
 Versette 542, 547.
 Verzierungsmanieren 9f., 28ff.
 Viadana, Ludovico (Grossi) 451, 455, 508f., 1229.
 Vianna da Motta, José 1219.
 Viardot, Pauline 1223.
 Vicente, Gil 539.
 Vicentino, Nicola 1227, 1231.
 Victoria, T. Ludovico da 347ff.
 Vidal, Paul A. 901, 904.
 Vidu 1183, 1184.
 Vielle siehe Fiedel.
 Vielle siehe Radleier.

- Vierling, Georg 479, 936.
 Vierteljahrsschrift für Musikwissen-
 schaft 1237.
 Vierteltöne
 der Griechen 44f.
 der Inder 17f.
 der neueren Musik 1005, 1025,
 1150, 1167 u. a. O.
 de la Vieuville, Freneuse 654.
 Vieuxtemps, Henri 1203.
 Vigna, Arturo 1214.
 Vilhar, Franz S. 1166.
 Vilhar, Miroslaw 1166.
 Villanella 361, 370ff., 376.
 Villanis, Luigi Alb. 1239.
 Villar, Rogelio 1100, 1245.
 de la Viña, Facundo 1100.
 Vincent 645.
 Vincenzo von Imola 279.
 Vincenzo von Rimini 279.
 Vinci, Leonardo 528, 665, 709, 721,
 739, 798.
 Viola 260, 581, 597ff.
 della Viola, Alfonso 355, 363,
 414.
 Viola bastarda 593.
 Viola d'amore 578, 598f.
 Viola da braccio 597f.
 Viola da gamba 385, 597f.
 Viola pomposa 602.
 Violine 578, 581, 597ff. u. a. O.
 Violinisten siehe Geiger.
 Violoncellisten 1206f.
 Violoncello 581, 599.
 Viotta, Henri 1034.
 Viotti, Giovanni Battista 825, 1203.
 Virchi, Girolamo da 604.
 Virdung, Sebastian 385.
 Virelai 192.
 Virga 92ff., 98.
 Virginalisten, englische 390, 558, 563,
 1215.
 Vitale, Edoardo 1214.
 Vitali, Giov. Batt. 500, 548f., 571.
 Vitruvius Pollio, M. 38, 1224.
 Vittori, Loreto 445, 497, 1221.
 Vittoria siehe Victoria.
 Vittorino da Feltre 1224.
 Vivaldi, Antonio 551, 555ff., 562,
 571, 796f., 798, 1203.
 Vivarino, Innocenzio 548.
 Vivell, C. 1240.
 Vives, Benedetto y 1214.
 Vladigerov, L. 1170.
 Vladigerov, Pančo 1170.
 Vogel, Emil 1239.
 Vogel, J. Chr. 737f.
 Vogel, Wladimir 1020.
 Vogelgesang 3, 4f.
 Voglar, Michael 1165.
 Vogler, Abbé Georg Joseph 479, 829,
 855, 870, 890, 1217, 1230, 1231,
 1242.
 Vogler, C. 1042.
 Vogt, J. 1078.
 Vogtländer, Gabriel 692f., 696.
 Vojáček, J. 1163.
 Vokalnotenschrift der Griechen
 46.
 Volaumier 1211.
 Volbach, F. 1240.
 Volckmar, Wilhelm V. 479.
 Volkmann, Robert 949, 972.
 Volkslied, belgisches 1076.
 bulgarisches 1169.
 dänisches 1107f.
 deutsches 206.
 englisches 1048ff.
 estnisches 1128f.
 finnisches 1122f.
 griechisches 1180f.
 kroatisches 1167.
 lettisches 1152.
 litauisches 1154.
 portugiesisches 1106.
 rumänisches 1182ff.
 russisches 1132, 1137.
 schwedisches 1118.
 schweizer 1078.
 serbisches 1168f.
 ungarisches 1171, 1172, 1175.
 Volkstanz 394f., 973ff.
 Vollerthun, Georg 1033.
 Vollweiler, Georg Joh. 1216.
 Volta 979f.
 Vornáčka, Boleslav 1161.
 Voormolen, Alex. 1086.
 Vorspiele der Suiten 568.
 Vortragsweise
 der Naturvölker 9.
 der orientalischen Kulturvölker
 28ff.
 Vötter, Romanus 695.
 Vraz, S. 1167.
 Vreuls, Victor 1076.
 Vrieslander, Otto 1026.
 Vulpius, Melchior 454, 462.
 Vycpálek, Ladislav 1161.
 Wachmann, Ed. 926, 1184.
 Wackernagel, Phil. 476.
 Waelput, H. 1075.
 Waelrant 375.
 Wagenaar, Johan 1084, 1214.
 Wagenseil, Georg Christoph 536,
 709, 711, 730, 800, 802, 805, 807,
 808, 809.
 Wagner, J. F. 993.
 Wagner, Peter 1239.
 Wagner, Richard 582, 615, 617, 623,
 625, 629, 631, 632, 737, 875ff., 928,
 934, 963, 965, 970f., 1213, 1231,
 1240, 1244.
 Lieder 948.
 in Frankreich 897, 898.
 in Italien 1089f.
 in Schweden 918, 1118f., 1121.
 in Spanien 1099.
 Wagner, Siegfried 888.
 Wagner-Schönkirch, Hans 1029.
 Wagnertuba 623.
 Waldhorn 578, 622f., 624.
 Waldhorn tuba 623.
 Walder, J. J. 1039.
 Waldis, Burkhard 453.
 Wallace, William 3.
 Wallace, William V. 919, 1048.
 Wallaschek, Richard 4, 1237.
 Wallek-Walewski, Boleslav 1150.
 Walliser, Chr. Th. 452.
 Wallishauser, E. 870.
 Wallner, Berta Antonia 1239.
 Wallnöfer, Adolf 885.
 Walter, August 1040.
 Walter, Benno 1009.
 Walter, Bruno 1009, 1213.
 Walter, F. W. 1240.
 Walter, Johann 378, 447, 448, 449f.,
 451, 454, 668.
 Waltershausen, Hermann Wolfgang
 von 1013, 1033, 1240.
 Walther, Joh. Gottfr. 472, 1231, 1237.
 Walther, Johann Jakob 551, 1202.
 Walther von der Vogelweide 202,
 204f.
 Walton, William 1054.
 Waltrammus 87.
 Walzer 831, 981f., 985ff.
 Wanhal (Vanhall), Johann Baptist
 814, 846.
 Wanley, Humphrey 537.
 Wannenmacher, J. 1039.
 Ward, John 382.
 Warlamow, Alex. J. 1133.
 Warner, Waldo 1053.
 Warwoglis, Marios 1182.
 Wasielewski, Joseph von 1239.
 Wassilenko, Sergei 1141.
 Wead, Ch. 11.
 Webbe, Samuel 962.
 Weber, Bernhard Chr. 545.

- Weber, Carl Maria von 829ff., 856, 869ff., 944, 958, 959, 1211, 1212, 1231, 1243.
 Weber, Friedr. Dionys 1217.
 Weber, C. 1040.
 Weber, Gottfried 1230, 1243.
 Weber, J. R. 1039.
 Weber, Ludwig 1020.
 Weber, Mirosław 886.
 Weberbeck, Chr. 1039.
 Webern, Anton 1025.
 Wecker, Georg Kaspar 462, 472.
 Weckerlin, J. B. 1239.
 Weckmann, Mathias 461f., 463, 504, 506, 543.
 Wedel, Artem 147.
 Weelkes, Thomas 381f.
 Wegelius, Martin 1125.
 Wehrli, W. 1043.
 Wehrstedt, E. 1078.
 Weigand, Gustav 1183.
 Weigl, Josef 709, 755, 873.
 Weigl, Karl 1009, 1029.
 Weill, Kurt 1021, 1037.
 Weinberger, Jaromir 1163.
 Weinberger, Karl Rud. 886.
 Weiner, Leo 1174.
 Weingartner, Paul Felix von 887, 949, 1213, 1240.
 Weinlig, Ch. E. 875.
 Weinmann, Karl 1239.
 Weismann, Julius 1014.
 Weismann, Wilh. 1028.
 Weiß, Franz 1204, 1207.
 Weiss, Karel 886, 925, 1163.
 Weiß, Leopold Sylvius 1202.
 Weiße 447.
 Weiße, Chr. F. 751.
 Weißheimer, Wendelin 884.
 Weissmann, A. 1239, 1244.
 Weitzmann, Karl Fr. 1239.
 Wellesz, Egon 923, 1025, 1036, 1239.
 van der Wense, Jürgen 1025.
 Werckmeister, Andreas 544f., 1229, 1231.
 Werner, Arno 1239.
 Werner, Gregor Joseph 813.
 Werner, Theodor Wilhelm 1239.
 Werra, Ernst von 1240.
 Werstowski, Alexei N. 920, 1133.
 de Wert, Giaches (Jacques) 362, 370, 431.
 Wertheim, Juliusz 1148.
 Wesley, S. S. 1046.
 Westphal, Rudolph 1232, 1239.
 Wetchy, Othmar 1015.
 Wetterharfe 866.
 Wetzel, J. H. 1240.
 Wetzler, H. H. 1014.
 Weyse, C. E. F. 1109.
 Whithorne, Thomas 381.
 Whithornes, Emerson 1197.
 Whiting, Arthur 1195.
 Whittaker, W. G. 1052.
 Whyte, Robert 536, 538.
 Widor, Charles Marie 901.
 Wiechowicz, Stanisław 1151.
 Wieck, Franz 1218.
 Wieck-Schumann, Clara 964, 1045, 1219.
 Wiegner, E. 1153.
 Wiehmayer, Theodor 1218, 1232.
 Wielhorski 1133.
 Wien 427, 502f., 517, 524ff., 530, 531ff., 544, 565f., 670ff., 679ff., 701ff., 710f., 728ff., 749ff., 754ff., 776ff., 809ff., 833ff., 981f., 984ff. u. a. O.
 Wiener klassische Schule 579f., 701ff., 768ff., 809ff., 833ff. u. a. O.
 Wiener, Jean 1219.
 Wiener, Karl 1009.
 Wieniawski, Adam 1148.
 Wieniawski, Henryk 1146, 1204.
 Wieprecht 622.
 Wiesner v. Morgenstern, Karl 1168.
 Wiesner, R. 1040.
 Wihan, Hans 1205.
 Wihtols, Joseph 1141, 1153.
 Wilbye, John 381f.
 Wild, Franz 1224.
 Wilhelm, G. L. 962.
 Wilhelm von Hirschau 121.
 Wilhelmj, August 1204.
 Willaert, Adrian 349ff., 362, 363, 365, 370f., 375, 383, 388, 431, 541, 1171.
 Willberg, Martin 1129.
 Williams, Ralph Vaughan 1050f., 1056.
 Willmers, Heinr. Rudolf 1217.
 Willner, Artur 1014.
 Wilphingseder, Ambrosius 1228.
 Wilsing, Daniel Fr. E. 935.
 Wilson, Mortimer 1196.
 Winchester, Makeblite von 173.
 Winchester, W. von 173, 263.
 Winding, August 1111.
 Windesperger, Lothar 1021.
 Windt, Herbert 1025.
 Wingar, Alfred Anderssen 1117.
 Winge, Per 1115.
 Winkelmann, Hermann 1224.
 Winli 1038.
 Winter, Peter v. 765f., 855, 906, 931.
 Winterfeld, K. v. 475, 1239.
 Wipo 87, 169, 667.
 Wirbel 591.
 Wirbeltrommel 629.
 Wirkhaus, D. O. 1131.
 Wise, Michael 539.
 Witkowski, Georges Martin 1060, 1214.
 Witt, Chr. Fr. 466, 472.
 Witt, Franz X. 857f.
 Wittgenstein, Paul 1011.
 Wizlaw von Rügen 205.
 Wohlgemuth, Gustav 1029.
 Wölbgitarre 575, 594, 595.
 Wolf, Albert 1214.
 Wolf, E. W. 752.
 Wolf, Hugo 875, 944, 950, 954ff., 962, 1025, 1244.
 Wolf, Johannes 1236, 1239.
 Wolf, Max 884.
 Wolf-Ferrari, Ermano 915, 1095.
 Wolff, Erich J. 1026, 1240.
 Wolff, L. 1240.
 Wolffheim, W. 1239.
 Wölfl, Josef 823, 825, 1217.
 Wolfrum, Philipp 476, 1028, 1239.
 Wolfurt, Kurt v. 1018.
 Wolpe, Stefan 1015, 1239.
 Woltz, Johann 385.
 Wolzogen, H. P. v. 1240.
 Wood, Charles 1048.
 Wood, Henry Jos. 920.
 Wooldrige, H. Ellis 1235, 1237.
 Work, Henry Clay 1191.
 Wormser, André A. T. 904.
 Worotnikow, Paul 147.
 Worzischek, Johann Hugo 830.
 Wotquenne, A. 1240.
 Woyrsch, Felix 1029.
 Wranitzky, Paul 755, 766.
 Wüerst, Richard F. 883, 949.
 Wührer, Friedrich 1219.
 Wundt, W. 973.
 Wyzewa, Theodor de 1239.
 Xanthopoulos, Timoth. 1181.
 Xylophon 575, 583, 631f.
 Xyndas, Spir. 1181.
 Ycaert 1224.
 Yon, Pietro Alessandro 1197.
 Ysaye, Eugen 1205.
 Ysaye, Théo 1076.
 Zabalza 1099.
 Zacconi, Lud. 458, 1220.

- Zach, Johann 800.
 Zacharias, Nic. 278, 279, 291.
 Zächer, J. M. 524, 670.
 Zachow, Friedrich Wilhelm 469, 470, 544, 663, 707.
 Zádor, Eugen 1173.
 Zagwijn, Henry 1085.
 Zahn, Johannes 475, 476.
 Zajicek-Blankenau, Ferdinand 1033.
 Zambonini 670.
 Zamponi, Giuseppe 646.
 Zandonai, Riccardo 1095.
 Zanella, Amilcare 1097.
 Zanetti 540.
 Zanninus de Peraga 279.
 Zarebski, Juliusz 1147.
 Zarfino, Giuseppe 357, 415, 416, 541, 1226f., 1230, 1231, 1234.
 Zarzuela 915f., 1099ff.
 Zarzycki, Alexander 1145.
 Zaytz (Zajic), Giovanni von 926.
 Zeitschrift für Musikwissenschaft 1238.
 Zeitschriften
 musikkritische 1241ff.
 musikwissenschaftliche 1238.
 Zelenka, Johann Dismas 530, 709, 712.
 Zeleníski, Władysław 1145.
 Zelinka, I. 1163.
 Zelle, Friedrich 1240.
 Zeller, Karl 993.
 Zelter, Karl Fr. 701, 866; 957, 963.
 Zemlinsky, Alexander von 888, 1009, 1029, 1034f., 1213.
 Zenck, Herm. 1239.
 Zengers, Max 884.
 Zeno, Apostolo 494, 503, 681f., 708, 723.
 Zepler, Bogumil 886.
 Zerrahn, Carl 1190.
 Zert, Oton 1168.
 Zeugheer, Jakob 1207.
 Zeuta, Hermann, siehe Holmes, Augusta M. A.
 Žganec, V. 1167.
 Ziani, M. Ant. 427, 428, 524, 679, 709.
 Ziani, Pietro Andrea 428, 509, 672.
 Zich, Otokar 1163.
 Zichy, Géza Graf 926.
 Ziehharmonika 628.
 Ziehn, Bernhard 1197.
 Ziehrer, C. M. 993.
 Zieritz, Grete 1015.
 Zigeuner 28, 1172.
 Zihquartett 1208.
 Zilcher, Hermann 1013f.
 Žilevičius, Juozas 1156.
 Zillig, Hermann 1025.
 Zimbalist, Efrem 1206.
 Zimse, J. 1153.
 Zingarelli, Nic. Antonio 904, 1077.
 Zink 260, 620, 621.
 Zitek, Otakar 1162, 1164.
 Zither 585f., 603.
 Zlatarić, Emanuel 1167.
 Zöllner, Heinrich 885, 949, 958.
 Zrno, Felix 1162.
 Zucchi, Carlo 1219.
 Zumpe, Hermann 875.
 Zumsteeg, Johann Rudolf 701, 752, 944.
 Zunfttanz 974f.
 Zungenpfeifen 607, 611, 612ff.
 Zupan, Jakob 1166.
 Zurron, Vicente 1099.
 Zuschneid, Karl 1218.
 Zuth, J. 1239.
 Zweers, Bernard 1082f.
 Zwölftonmusik 1004, 1182, 1232.
 Zwysig, A. 1039.

